ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

9 1979

Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Евгений Леонов-Гладышев в фильме «Сибириада» (режиссер А. Михалков-Кончаловский, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Людмила Гурченко и Станислав Любшин в фильме «Пять вечеров» (режиссер Н. Михалков, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Стефан Данаилов в фильме «Начало дня» (режиссер Димитр Петров, производство Студии художественных фильмов, Болгария)

1979
9

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 27.6.79
Подп. к печати 27.8.79 А03296
Формат бумаги 70Х90 1/16.
печ. л. 12, 12 усл. п. л. 14, 18, уч-изд. л. 18, 3.
Печать высокая
Тираж 56000 экз. Заказ 1600
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного Комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Олег Ефремов

Чувство нового

Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» ставит большие и неотложно важные задачи перед работниками литературы и искусства, которым принадлежит важное место в формировании мировоззрения, нравственных убеждений, духовной культуры советского человека, созидателя первого в истории человечества подлинно гуманистического общества — коммунизма.
Постановление это — новая важная веха в последовательной, глубоко научно обоснованной политике партии, ее ЦК, лично Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева, направленной на то, чтобы советская многонациональная художественная культура с максимальной продуктивностью участвовала всеми своими силами в комплексном воспитании трудящихся масс. В новом партийном документе выдвинут ряд концептуальных требований к идеологической работе, которые имеют самое непосредственное отношение и к сфере, где трудятся мастера экрана.
Сегодня на страницах «ИК» делится своими мыслями о новом партийном документе, об обязанностях, которые он налагает на всех художников советской страны, народный артист СССР Олег Ефремов.

Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» не могло не вызвать самый горячий отклик у моих коллег и товарищей, деятелей кино и театра. Теоретические положения и рекомендации, высказанные в этом чрезвычайно важном документе, отвечали нашим давним и искренним устремлениям. Остро, бескомпромиссно, по-партийному принципиально поставленные вопросы заставили заново осмыслить дело, которому мы служим, и свое участие в сложном и многогранном творческом процессе советского искусства.

Центральный Комитет нашей партии ясно очертил круг задач, стоящих перед всеми бойцами идеологического фронта, весомо и точно сформулировал недостатки и упущения в нашей работе, обозначил магистральные пути, по которым должно развиваться и углубляться воспитание нового человека. Непосредственно продолжая политическую линию, стратегию и тактику дальнейшего движения к коммунизму, выработанную на XXV съезде КПСС, следуя указаниям, сделанным Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Л. И. Брежневым в его речи на XVIII съезде комсомола, в других его выступлениях, в обращениях к работникам кино, в его замечательной автобиографической трилогии, Постановление с особой полнотой, я бы сказал — энциклопедической полнотой, формулирует подход к важнейшим задачам идейно-воспитательной работы. И в этом очередной раз со всей определенностью выражается глубокое, пристальное внимание нашей партии к велениям времени, к событиям и процессам реальной действительности.

Адресованный в первую очередь нашему мощному информационно-пропагандистскому аппарату — органам печати, радио, телевидению, партийным комитетам союзных республик, областей и краев, городов и районов, первичным партийным организациям, деятелям общественных наук, этот знаменательный документ одновременно впрямую обращен и ко всем нам, советским художникам, вновь подчеркивая тем самым наше почетное право и наш высокий долг по-партийному воздействовать на умы и сердца миллионов зрителей, нести со сцены и с экрана подлинно гуманистические

идеалы, воспитывать у нашей аудитории активную жизненную позицию.

Читая строгие, емкие, полные глубокого смысла строки Постановления, вполне естественно было задуматься: а что я делаю сегодня на съемочной площадке киностудии и в репетиционном зале театра? А прав ли я в спорах и конфликтах, без которых, собственно, и не может создаваться искусство? А достаточно ли глубока и истинна моя собственная человеческая и творческая позиция?.. О некоторых соображениях, родившихся у меня в этой связи, о волнующих меня аспектах повседневного актерского и режиссерского труда я и попытаюсь рассказать в этих, быть может, в чем-то и спорных, субъективных заметках, обращенных и к моим коллегам, и к тем, ради и для кого мы работаем, — к тысячам зрителей.

●

Мне хотелось бы начать со слов, по-видимому, не самых главных в тексте Постановления, но вызвавших у меня впечатление «знакомой неожиданности», по выражению В. И. Немировича-Данченко. Мне было радостно обнаружить авторитетное подтверждение в строках важного партийного документа некоторым важным, давно беспокоящим меня мыслям. «Первичные партийные организации, партийные группы должны быть центрами повседневной идейно-воспитательной деятельности, сплачивать коллектив, умело вести индивидуальную работу с людьми, стимулировать их социальную и трудовую активность, повышать культуру труда и быта, развивать ч у в с т в о н о в о г о» (разрядка моя. — *О. Е.*)

Да, именно чувство нового! Значит, речь идет не просто об углубленном изучении коммунистической теории и не просто о внедрении в сознание людей научно выверенных формулировок, а о воспитании особого мироощущения, которое и дает нам полноту восприятия жизни, осознания своего места в ней. Чувство нового может и должно служить человеку верным компасом в многообразии деловых и житейских ситуаций, позволять ему не сбиваться с пути, ведущему к социальному, нравственному и материальному прогрессу, к счастью будущих поколений. Возможно, это и чересчур далекая ассоциация, но даже злейшие враги нашего государства признавали, что советский солдат потому непобедим, что воюет не только по приказу командира и не только по уставу, но по велению своей совести, своей любви к Родине, своей нерушимой веры в победу. То есть он движим чувством вполне, с моей точки зрения, сопоставимым с чувством нового. Ибо н а ш е чувство нового есть по сути своей производное от научного, ясного понимания, в каком направлении движется история, неизбежности конечной победы исторически нового над исторически старым и потому обреченным. Новое — на нашей стороне, ибо общество наше — олицетворение н о в о г о.

Выпукло и точно сказал об этой сущности нашего строя и свойствах, необходимых в этой связи советскому художнику, Л. И. Брежнев: «Революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от кинoработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития».

Итак, чувство нового и творческая смелость — неразделимы!

Приведенные мною слова из Постановления указывают и методы создания духовно здоровой, высоконравственной атмосферы в коллективах трудящихся независимо от сферы их деятельности. И я бы сказал, быть может, в силу своих пристрастий, что особенно важна такая атмосфера для творческих коллективов работников кино и театра, с которыми я связан всю свою жизнь. Вот уже где невозможно достичь мало-мальски заметных результатов без всеобщей социальной и трудовой активности, без высокой культуры труда и быта, без чувства нового! Без борьбы с догматизмом и начетничеством, против которых направлен пафос партийного документа, без умения ориентироваться в социальной обстановке, разглядеть вопросы, которые ставит перед нами жизнь, без обостренного чувства времени. Я думаю, что любой режиссер, актер, оператор, драматург согласится со мной — слишком часто случалось всем нам сталкиваться с иным положением вещей...

И все же эта — наша внутренняя, так сказать, цеховая — сторона дела при всей ее актуальности менее существенна, нежели сама принципиальная постановка вопроса. Искусство, воздействующее на эмоциональную сферу человека, очищающее души людские слезами или смехом, именно искусство, — я полагаю даже, что прежде всего искусство, — способно помочь человеку воспитать, возродить, сберечь в себе чувство нового. В довольно нелепых, на мой взгляд, дискуссиях «физиков и лириков», прокатившихся в свое время волной по страницам газет и журналов, высказывался такой аргумент в пользу точных наук: дескать, прогресс техники, знания вообще очевиден, а искусство, художественное творчество вроде бы топчется на месте — трагедии Софокла, мол, и по сей день не сходят со сцены, весьма успешно конкурируя с пьесами современных драматургов. При иных обстоятельствах вступать в этот бесплодный спор не стал бы, но здесь могу заметить, что вертикальная эволюция искусства несомненно существует, хотя ее и в самом деле не так уж просто обнаружить и доказать. Главное же в другом. Залог жизненной необходимости образного творчества для человечества состоит в том, что испокон веков искусство неустанно чувства добрые лирой пробуждает, а среди них — одно из самых важных добрых чувств — чувство нового.

Что же я понимаю под этим чувством? Можно называть его интуитивным предощущением перемен, внутренним слухом, чутко отзывающимся на новации, особой способностью человека, подобной свойству магнита, обнаруживать и притягивать чистый металл. Можно, но это будет, наверное, не очень понятно. А потому попробуем размышлять методом «от противного». Легко распознать в жизни и на экране персонажей, не обладающих упомянутым чувством — они всегда цепко держатся за старое, привычное, они боятся малейшего беспокойства, не выносят свежего ветра, прячут, словно страус, голову под крыло... Словом, классический литературный пример — чеховский Беликов, «человек в футляре». Писатель тонкий и мудрый, Антон Павлович не случайно дал своему герою профессию гимназического преподавателя мертвого языка — древнегреческого. Ведь так опасно, когда людям, начисто, органически лишенным чувства нового, вверяются судьбы других людей, в особенности молодых, еще не окрепших.

Было бы ошибкой думать, что учитель Беликов с его вечным опасением, «как бы чего не вышло», умер. Нет, нам часто приходится встречать беликовых на улице распекающими подростков за шумный смех и прически, которые были ранее неприняты, выговаривающими артистам и режиссерам за «непонятное и странное», и даже в кругу наших коллег, на заседаниях худсоветов, принимающих новые работы. Что с того, что такой вот «учитель древнегреческого» является обсуждать пусть спорную, но талантливую, не укладывающуюся в рамки привычного киноленту или спектакль без своих легендарных калош, а одетый вполне современно — приглядитесь, и вы увидите, что у такого душа в калошах... «Человек в футляре» всегда страшен, но если речь идет о гайках или математических формулах, ему вредить труднее, а вот в спорах об искусстве, которое плохо поддается арифметическим меркам, фраза: «Как бы чего не вышло!» начинает звучать с громовыми раскатами. И даже убеждает иных людей, которым такой образ мыслей не свойственен. Вот почему всем нам надо бороться за искусство истинно передовое и новое, за искусство, которое немыслимо без «творческой инициативы и смелости в освоении действительности и перспектив ее развития»... Вот почему за него так необходимо бороться!

В самом деле, легко принять, одобрить, наградить аплодисментами фильм или спектакль, который катится по знакомым рельсам, зрелище с привычными героями и конфликтом. А вот критерий, выдвинутый Л. И. Брежневым, — «будит ли это искусство мысль» — применить куда сложнее. Между тем все прекрасно знают, что искусство обязано будоражить, беспокоить, тревожить чувства и мысли человека, но последовать этому тезису на практике решаются не все и не всегда. Причем тут дело не только в восприятиях, свойствен-

ных беликовым от искусства, но и в отношении к нам части аудитории, с которой практически тоже нельзя не считаться.

В. И. Немирович-Данченко, выдающийся деятель сцены, один из основателей нашего театра, любил повторять парадокс, что нередко врагом прогресса в искусстве становится зритель. Не следует эти слова абсолютизировать, но по сути они, к сожалению, часто справедливы. Представьте себе, что зрители полюбили какого-то актера, его улыбку, интонацию, жест. И артист, почувствовавший это, в следующей своей работе вольно или невольно попытается повторить ту самую улыбку, ту интонацию, тот жест, не захочет разочаровывать публику и создаст свой собственный стереотип, штамп, а значит, убьет в себе творческое начало. Но вдруг в нем заговорит художественное достоинство, и он решится играть по-другому, по-новому, а зритель останется недоволен. Он уже успел полюбить и свыкнуться со старым. Что же, зрителю это простительно, тут ничего не поделаешь — самая главная трудность нашей профессии в том и состоит, что надо, сопротивляясь консерватизму неподготовленного восприятия, снова и снова очаровывать зрителя, побеждать и убеждать его, добиваться его привязанности и доверия. Но сражаться с косностью и негибкостью мышления, с отсутствием чувства нового у тех, кто по профессии критика обязан обладать им в высокой степени, гораздо досаднее и труднее. А еще обиднее видеть, когда даже одаренные твои коллеги, утратив мужество, необходимое для этого вечного боя, начинают работать не как художники, но как маляры, выпускают новые и новые «произведения», созданные будто по картонному трафарету.

И здесь мне хотелось бы вернуться к тексту Постановления ЦК КПСС, где говорится об этом явлении с большой силой и убедительностью. «Большим недостатком, существенно снижающим эффективность воздействия воспитательной работы на сознание и чувства людей, являются нередко встречающиеся формализм, склонность к словесной трескотне, всякого рода пропагандистским штампам, серый, «казенный» стиль материалов, многократное механическое повторение общих истин вместо творческого их осмысления, поиска живой и доходчивой формы. Теоретические обобщения, серьезный, вдумчивый анализ, обогащающий читателя, слушателя, порой подменяются напыщенностью, внешним наукообразием языка, а убедительность аргументов и доверительность тона в разговоре с аудиторией — назидательностью и громкой фразой. Все это следует решительно изживать из практики».

●

Одна из главных задач в деле улучшения идеологической, политико-воспитательной работы видится в повышении научного уровня, ученые призваны глубже анализировать духовную жизнь общества, всесторонне изучать общественное мнение. Все это несомненно верно, но я не стал бы делать из сказанного тот вывод, что деятели искусства могут переложить всю эту трудную, кропотливую работу на плечи социологов и на том успокоиться. Марксистско-ленинская наука всегда подходила к проблемам искусства с гносеологических позиций. Так, Маркс, например, считал, что Бальзак дал в романах «Человеческой комедии» блестящую анатомию и физиологию капиталистического общества, более емкую и точную, нежели трактаты иных историков и социологов. Ленин же, как известно, назвал Льва Толстого «зеркалом русской революции», отражающим мировоззрение и жизненные устремления русского крестьянства в переломную эпоху российской истории. Отсюда естественным образом проистекает не только право, но и обязанность социалистического искусства на социальное исследование, вскрытие глубоких пластов жизни. Без этого искусство не смогло бы исполнить главную свою миссию — воспитывать чистоту коммунистических чувств, идейную убежденность, преданность делу партии — нашему общему делу.

Художник (не могу не повторить: наделенный чувством нового) обязан знать, что происходит в гуще действительности, он должен быть необходим зрителю сейчас, сегодня, должен говорить с ним на р о д н о м им обоим языке (я имею в виду не буквальный смысл этого слова, а его глубинное значение), дол-

жен испытывать эмоции, близкие и понятные его аудитории. Лишь тогда может возникнуть во время демонстрации фильма или на спектакле прекраснейшая атмосфера сопереживания. Мне рассказывали, что слово «сопереживание» чрезвычайно трудно переводится на другие языки, что это понятие свойственно главным образом и по преимуществу нашему народу. Это очень лестно для нашего искусства, но и чрезвычайно ответственно. За сопереживание публики художник должен платить всей своей жизнью.

«Современность» и «своевременность» — эти слова весьма похожи, но было бы опасно путать стоящие за ними понятия. Современным искусство быть обязано, а своевременным — может и не быть. К сопереживанию зрителей стремиться должно, а заигрывать с ними — недостойно. Старый, но вечно острый, не притупившийся от времени парадокс: чтобы быть необходимым аудитории, художник не имеет права опускаться до нее, ему непозволительно делать что-либо в угоду и на потребу отсталым вкусам и требованиям. Он, как говорил Ленин, должен всегда идти немного впереди своей аудитории. Обернемся назад, в прошлое нашего искусства и литературы, и мы убедимся: тяжелейшую проверку временем выдержали, как правило, лишь те произведения, авторы которых ни на иоту не поступались своими высокими художественными критериями, чтобы как-нибудь потрафить отсталой части публики или же критики.

Ближе всего мне примеры из истории Художественного театра. Так вот, если поднять рецензии на спектакль К. С. Станиславского, который идет на нашей сцене и по сей день, — на знаменитую «Синюю птицу», то можно просто ужаснуться. Критики той поры не особенно утруждали себя выбором деликатных выражений, а в этом случае и вовсе не стеснялись, и, читая их статьи, понимаешь, что надо было быть очень мужественным человеком, чтобы после подобных «оценок» вообще не оставить искусство. «В «штыки», что называется, принимали иные выдающиеся спектакли Станиславского и зрители, достаточно вспомнить историю постановок на сцене Художественного театра «Горячего сердца», «Женитьбы Фигаро», «Пугачевщины».

Изменялись времена, но не всегда изменялись взаимоотношения искусства и публики. Вот пример относительно свежий. Одним из любимейших художников нашего народа стал Василий Шукшин, человек действительно уникального по своей разносторонности и глубине дарования. Но, положа руку на сердце, разве так уж легко, так уж «на ура» принимались его первые фильмы, рассказы, на которых сейчас учатся студенты ВГИКа? Нет, у Шукшина было множество противников, которые долго не могли смириться ни с угловатостью, резкостью правды, которую несли его произведения, ни со своеобразием формы его творений — и это при том, что в каждой строке его, в каждой реплике, в каждом кадре ощущалась стихия подлинной народности, глубоко национальное, русское, широкое и земное мироощущение.

Однако я не вижу в этом чего-то ненормального или нездорового. Творческая жизнь и должна протекать в дискуссиях, спорах, столкновениях мнений. Только таким путем и может выкристаллизоваться общее, единое мнение о самых важных и примечательных явлениях искусства. Невозможно — да и не к чему! — едва столкнувшись с новым и сложным художественным фактом, сразу и категорически ставить все точки над і.

Вполне понятно, что не только газеты и журналы должны иметь свое «лицо», как справедливо говорится в Постановлении, но и киностудии, театры, да просто каждый настоящий художник обязан отличаться «лица необщим выраженьем». Шукшин снимал одни фильмы, Кончаловский создает другие, а кто-то третий идет по иному пути, но если это честно и талантливо, если художник неравнодушен к судьбам мира и каждого человека и если ему дано умение свое неравнодушие передать зрителям, если сверхзадача его — внести свою лепту в главное наше историческое дело сотворения новой коммунистической личности, — то, значит, имеют право на существование все эти произведения искусства. Просто они предназначены для разных категорий

зрителей — ведь нет ничего обидного в том, что на концерте симфонической музыки или на вечере «трудного поэта» собирается одна аудитория, на представлении в цирке — другая, а на джазовом концерте — третья (впрочем, легко могу представить себе человека, которому будет равно интересно во всех трех местах). Так почему бы не дифференцировать для разных аудиторий и кинопродукцию? В театре это практически давно уже осуществлено — своя публика сложилась у каждого более или менее заметного сценического коллектива. Совершенно ясно, что и кинопрокат может и должен помогать кинозрителям отыскивать пути к своему фильму. К примеру, наряду с гигантскими кинозалами необходимы, я полагаю, и маленькие кинотеатры и специальные сеансы, репертуар которых формировался бы по заявкам постоянных посетителей; возможны, видимо, и какие-то иные варианты решения этой проблемы.

Как бы то ни было, мы обязаны серьезно вдуматься в строки Постановления ЦК КПСС, в которых настоятельно требуется вести идеологическую работу «среди всех групп населения», а стало быть, мы призваны учитывать в своей деятельности разность культурных запросов, различие образовательных, нравственных, эстетических уровней разных категорий людей.

●

Иногда меня спрашивают: какого зрителя вы предпочли бы видеть на ваших спектаклях, на фильмах с вашим участием? Или иначе: вы творите для рабочих, для тружеников села или для интеллигенции? Мне трудно отвечать на вопросы, сформулированные таким образом, потому что я никогда не делю для себя зрителей по этому признаку. Однако я знаю, что в кино разные люди ищут разное Есть зрители, общение с которыми приносит мне истинное наслаждение, а есть такие, встреча с которыми доставляет несравненно меньше удовольствия. В чем же дело? Дело в любви к искусству.

Да, я понимаю, что театр и особенно кино — массовые зрелища и потому должны искать контакт с любой публикой. И в своей работе руководствуюсь стремлением найти союзника во всяком человеке, пришедшем в театр или в кино. Но понимаю также, насколько это сложно.

Нам надо стремиться пробудить любовь к искусству в том, кто прежде им не интересовался. И тем не менее, если ты хочешь сказать нечто очень важное для тебя, то, разумеется, больше надежд встретить взаимопонимание и сопереживание в том, кто в этот вечер потратил свой рубль на общение именно с этим фильмом, кого привлек не цеховой культпоход, а осознанное желание увидеть именно эту постановку, именно эту историю, перенесенную на сцену или экран, чтобы почерпнуть в ней нечто важное и необходимое для жизни, для работы, для взаимоотношений с другими людьми — в коллективе, в доме, в семье; короче говоря — для труда, мысли, борьбы. Как говаривали когда-то: «Мы идем сегодня в гости к Прозоровым», отправляясь на спектакль «Три сестры».

Что же касается того, купил ли этот билет рабочий или профессор, то — пусть мои слова не покажутся странными — меня волнует, чтобы они оба захотели встречи с искусством.

Не так давно в газете «Советская культура» Герой Социалистического Труда токарь-наставник Пермского завода имени Ленина Н. Каторгин выступил со статьей, символически называющейся «Мои единомышленники». Я прочитал статью с ощущением радостного узнавания и понял, что мы с ее автором — единомышленники, хотя у нас разные профессии и жизненный опыт, хотя мы не знакомы и живем далеко друг от друга. Говорю прямо, я буду рад видеть Н. Каторгина на любом спектакле нашего театра, на любом просмотре фильма, в котором я снимался. (Можно понимать это и как приглашение.) С трудом удерживаю себя от того, чтобы включить всю эту статью в свои заметки, но все же достаточно длинную цитату мне хотелось бы привести.

«...Есть одна проблема, в которой мы нашим дорогим товарищам артистам и режиссерам помочь бессильны. Нам, да и не только

нам, я думаю, как хлеб, как воздух нужны спектакли о рабочем классе — настоящие, полнокровные, отлитые из лучшего сплава правды жизни и высокого искусства. Да, нашему театру, можно сказать, повезло. Были у него свои драматурги. Их взволнованные, похожие на плакаты пьесы сделали свое дело... Но сегодня требования другие. Рабочий человек вырос духовно. Научно-технические достижения произвели переворот не только в производственных, но и в человеческих отношениях. Иным стал теперь человек труда, углубился смысл социальных и производственных конфликтов.

Мы идем теперь в театр, чтобы не только увидеть людей, похожих на себя. Мы хотим получить ответы на очень важные вопросы: как определить свое место в общем строю, как бороться с тем, что мешает воплощению в жизнь, в производство решений нашей партии, ленинских идей?

Говорят, театр — это школа. Но школа бывает начальная, ее мы уже прошли. Рабочему человеку хочется видеть в театре высшую школу нравственности и гражданственности...».

Вчитываясь в эти простые строки, еще раз убеждаешься в справедливости принятого Постановления ЦК КПСС, где главным недостатком идейно-политической работы на современном этапе называется несоответствие «возросшему образовательному и культурному уровню и запросам советских людей», пренебрежение «динамичностью социально-экономических процессов и духовной жизни современного советского общества».

Да, активную жизненную позицию у сегодняшних зрителей (а впрочем, и у зрителей вчерашних) невозможно воспитать фильмами «про шахтеров» или спектаклями «из жизни шоферов». Тематическое, по производственно-профессиональному признаку, деление искусства, и всегда-то вызывавшее сомнения, теперь уже просто потеряло всякий смысл. Приходится горько сожалеть о той дискредитации и компрометации рабочей темы в кино и театре, которые имели место еще сравнительно недавно. Слов нет, остро нужны фильмы о человеке и его работе, но нужны иначе, не в порядке исполнения «очередных указаний» главка, а по самой сути, по внутренней потребности и зрителей, и художников.

В самом деле, чему человек отдает лучшие часы своей жизни? Работе. Где он вступает в самые острые, непримиримые конфликты? На работе. О чем больше всего думает? О своем деле. А у нас долгое время считалось, что нравственные проблемы возникают только в семье, только в связи с любовью или воспитанием детей, а на работе, мол, переживать нечего, там надо план давать. Так вот, оказывается, что план давать можно нравственно и безнравственно, что любовь к делу может быть не менее пылкой, а измена ему не менее гадкой, чем в семье. На производстве распоряжениями, инструкциями, приказами и планами все предусмотреть невозможно, а значит, и здесь, чтобы побеждать, нужно, как на войне, руководствоваться своей совестью, любовью к Родине и верой в победу.

Но уже появились произведения искусства, которые, быть может, и не достигли еще должных высот художественности, но несомненно стоят на правильном, плодотворном, интересном и для художников и для зрителей пути. Я говорю в частности об Александре Гельмане, который, придя в кино и театр, в какой-то мере начал это направление. Не зря киностудии и театры столь рьяно принимаются за реализацию каждой работы этого драматурга, охотно ставят его пьесы и сценарии, несмотря на то, что им, конечно же, присущи те или иные слабости. Все это — следствие долгого репертуарного голода на такую драматургию. В каждой из работ — в «Премии» (в театре — «Протокол одного заседания»), в «Обратной связи», в пьесе «Мы нижеподписавшиеся...» Гельман избирал в основу сюжета острый и притом правдиво увиденный нравственный конфликт во взаимоотношениях на производстве. Я не стану говорить здесь о свойствах его пера, о его образном видении, тем более что наши критики активно и давно обращаются к сценариям и пьесам этого автора. Мне представляется важным сказать в этих заметках о жизненной основе творчества драматурга.

Мне импонирует то обстоятельство, что

Гельман знает производство не понаслышке и не благодаря творческим командировкам (в этот вид познания я вообще мало верю), а на собственном опыте, поскольку он не один год работал на стройке. Но ведь если оглянуться вокруг, то увидишь, что и другие драматурги что-то переживали в своей жизни, не век же они сидели за письменным столом, хотя, кстати, и об этом виде труда можно было бы написать правдиво и интересно. Главное качество Гельмана состоит, по-видимому, в том, что он испытывает острую потребность говорить правду со сцены или экрана о том, что касается всех. Он обладает и достаточной смелостью, чтобы отстоять свою правду, и достаточным мастерством и дарованием, чтобы убедить читателя и зрителя, и, кроме всего остального, уже не раз упомянутым чувством нового.

Я думаю, что такая школа драматургии сегодня как раз в большой мере и отвечает содержащемуся в Постановлении ЦК партии требованию безбоязненно и открыто ставить на обсуждение актуальные вопросы нашей общественной жизни, не сглаживать, не обходить нерешенные проблемы, острые вопросы, не замалчивать недостатки и трудности. Именно такой — искренний и правдивый подход к исследованию современности в искусстве активно помогает партии воспитывать в людях коммунистическую убежденность, активность жизненной позиции, ясное осознание каждым человеком общественной значимости его личного участия в общенародных заботах и свершениях. «А ведь именно в активности масс — важный источник силы социалистического строя», — определенно и четко напоминает партийный документ.

Кинематографу и театру нужна публицистика. Еще много десятилетий назад К. С. Станиславский называл эту линию в репертуаре Художественного театра «общественно-политической» (какая современная формулировка!) и настаивал на ее постоянном укреплении и продвижении. А родоначальником этого метода образного мышления был Горький. Я не случайно стремлюсь отделить публицистику художественную, образную, тяготеющую к обобщениям, к типизации, — от публицистики документальной, оперативно-газетной, выполняющей несколько иные задачи. Эти два искусства одинаково необходимы людям, но при некоторой схожести имеют и существенные различия. В публицистике документальной я не считаю себя специалистом, а потому и говорить о ней не хотел бы, публицистика же художественная очень занимает мои мысли.

У нас часто смешивают понятия патетики и публицистики. Между тем это совсем не одно и то же. Пафос плаката может быть, вероятно, и доброкачественным, и пустопорожним, но последнее мы видим, пожалуй, чаще, когда вместо конкретных призывов к конкретным целям злоупотребляют восклицательными знаками. Я бы сказал, что если публицистика на экране или сцене не стремится поставить определенную, острую, актуальную проблему, то она непременно оборачивается краснобайством и словесной трескотней, против которых ратует Постановление. Авторы иных из театральных и кинематографических произведений не вполне отчетливо понимают, что́ именно они хотят сообщить зрителям, а в итоге пытаются форсировать голос и сходят на крик, никого и ни в чем не убеждающий.

Воздействие искусства на человека обладает своим чрезвычайно сложным механизмом, не до конца изученным и понятым. Но во всяком случае очевидно, что прямого, непосредственного, директивного влияния на аудиторию мы достичь не можем, ведь наивно было бы рассчитывать, что если рабочий посмотрит очень хороший спектакль или фильм на производственную тему, то с завтрашнего дня он начнет выполнять норму выработки на 150 процентов. Это нереально. Задача наша иная и не менее важная: толкать людей на размышления. Размышления о мире, о своем месте в нем, о жизни и о своей жизненной позиции, о правоте и силе наших идей, о природе советского общественного строя. Такие постоянные размышления делают человека глубже, умнее, отзывчивее, деятельнее. Закаляют в нем исподволь нравственный стержень.

Так, именно так искусство формировало и формирует облик советских поколений.

Именно так кино и театр выполняют свой святой долг — выполняют своими собственными, присущими только им средствами.

XXV съезд нашей партии поставил задачу комплексного воспитания трудящихся, обеспечения тесного единства политического, трудового и нравственного воспитания. В этой триаде сейчас я хотел бы выделить воспитание трудовое. Для любого возраста, профессии работа — это определяющий момент отношения к жизни, нравственный «центр тяжести» личности. Когда человек занимается делом, он открывается полнее всего, здесь быстрее, чем в любой иной ситуации, он обнаруживает свои нравственные качества и политические убеждения. Я убежден, что труд, в особенности труд коллективный, благотворно влияет на моральный облик и идейную платформу каждого из нас.

Но если это так, если в формировании личности главенствует именно работа, то каким образом может участвовать в воспитании искусство? Было бы странно ожидать, чтобы спектакль или фильм (если это не специальная учебная или научно-популярная лента) учили зрителей трудиться. Но, однако, думаю, и здесь все не однозначно. Представим себе, что в кино пришли два зрителя — один труженик, на совесть поработавший у своего станка, или кульмана, или письменного стола, а другой бездельник, целый день тяготившийся самим собой и не знавший куда себя деть. Кто из них окажется восприимчивее к благородным идеям, которые несет фильм, внимательнее к игре актеров, работе режиссеров, художников и всех остальных работников студии, отдавших сегодня свои мысли и чувства, свой труд зрительному залу? Для меня ответ на этот вопрос абсолютно однозначен: труженик.

По себе (и по многим другим людям, которые были со мной откровенны) знаю, что, лишь истратив себя до донышка, ты можешь восполнить и пополнить свой внутренний интеллектуальный и эмоциональный «резервуар» при встрече с искусством; что чем более щедро ты отдаешь себя людям, тем выше твоя духовная потребность принимать от людей. Тот, кто не волнуется, не переживает на своей работе, не вкладывает в нее всю свою душу, тот не сможет испытать глубокое волнение и в кинозале или в театре. Но уже зрителя с подлинной духовной жаждой мы не должны, не имеем права обманывать. Он приходит в театр не как в начальную, а как в высшую школу, по точной формулировке Н. Каторгина, и мы обязаны преподносить ему не таблицу умножения, разукрашенную до неузнаваемости режиссерскими и актерскими «находками», а высшую математику человеческих отношений, подлинную поэзию чувств и философскую глубину мыслей. необходимых сознательному и вдумчивому созидателю нового общества. Вот это и есть наша весомая (по крайней мере в идеале) доля участия в ответственном деле комплексного воспитания трудящихся.

●

В последнее время мои коллеги активно обсуждают проблему современного положительного героя. Я бы сказал так: все достаточно ясно представляют себе, каким он должен быть, но только мало кому ведомо, как создать такой образ. Понятно, что зрители хотели бы видеть на экране не благодушествующих «голубых» персонажей, обо всем судящих правильно, но неизвестно откуда набравшихся этой правоты и взирающих с высоты собственной безупречности на мелкую суету житейских проблем, — нет, главным действующим лицом истинно современного фильма или спектакля нам видится борец, человек беспокойный, живой и именно поэтому ни на кого из своих кинематографических предшественников не похожий, обладающий пусть сложным и противоречивым характером, но верный коммунистическим идеалам, способный сражаться за свои убеждения. И не подражание ему должно, на мой взгляд, стать верным признаком того, что мы встретились с настоящим героем, а желание задуматься над его судьбой и его поступками, то самое сопереживание ему, о котором я уже говорил.

Но как же ускорить появление таких персонажей в сценических и экранных произведениях, по каким законам вообще может быть

воссоздан подобный образ? Я боюсь, что не обладаю точными рецептами, в противном случае я уже создал бы такой спектакль или такую роль в фильме. Но некоторые соображения по этому поводу хотел бы высказать. С моей точки зрения, слова как таковые утрачивают силу воздействия на аудиторию, если они не подкреплены реальной логикой поведения героев. Поведения, а не резонерства, не словоговорения, не позерства. Вернее всего, убедительнее, достовернее позиция действующего лица проявляется в действии, в поступках, порою неожиданных, порою предугадываемых, но всегда основанных на специфической сущности характера. Время наше таково, что оно требует дела, и именно в деле мы постигаем человека.

Если же дело это — живое, если человек за него болеет душой, отстаивает, борется, страдает и радуется ему, если он активно неравнодушен к тому, чему посвятил жизнь, то в сценарии или пьесе, а значит, в фильме или спектакле создается если не конфликтная, то уже чреватая конфликтами, предрасположенная к сшибкам характеров и позиций ситуация. И вскоре рождается конфликт. Если он — настоящий, то мы испытываем чувство правды. И здесь драматург, режиссер, актер не имеют права лукавить, умалчивать, недосказывать — они обязаны говорить правду, только правду, всю правду. Иначе ткань произведения начнет расползаться, распадаться, разваливаться под пристальным взглядом не только знатока искусства, но и случайного зрителя.

Чем острее конфликт, чем труднее выбор, который должен сделать герой, тем более высокий и сильный характер может создать актер. Отсутствие конфликта или камуфляж под конфликт мелкой, непринципиальной, пустячной стычки, как правило, приводит к творческому поражению. Мне не раз случалось видеть театральные и кинопостановки, где все сделано как будто неплохо: и актеры одаренные, и режиссура на высоте, и операторское искусство достойно похвал, и среда обитания персонажей сконструирована точно и убедительно. Но — нет конфликта! И постепенно герои начинают сникать, словно из них выпустили воздух. Им ничего делать здесь, нечему противоборствовать, не создано магнитное поле, в котором выявились бы их жизненные силы. Это положение соответствует известной русской пословице «Из пушек — по воробьям».

Как же достигается острота, масштабность, жизненность конфликта? Ответ на этот непростой вопрос можно найти в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Я приведу две выдержки из этого документа — в первой справедливо критикуются причины бесконфликтности, во второй называются конкретные цели, по которым необходимо вести огонь всеми средствами (и здесь образные «пушки» не окажутся лишними).

«С задачами, которые партия ставит перед идейно-воспитательной работой, несовместимы встречающаяся еще боязнь открыто ставить на обсуждение актуальные вопросы нашей общественной жизни, тенденция сглаживать, обходить нерешенные проблемы, острые вопросы, замалчивать недостатки и трудности, существующие в реальной жизни. Такой подход, склонность к парадности не помогают делу, а лишь затрудняют решение наших общих задач. Там, где не в чести критика и самокритика, где недостает гласности в общественных делах, наносится прямой ущерб активности масс».

«Систематически, целеустремленно и непримиримо следует вести борьбу всеми средствами пропаганды и воспитания... за искоренение таких нередко бытующих еще в нашей жизни враждебных социализму уродливых пережитков прошлого, как стяжательство и взяточничество, стремление урвать побольше от общества, ничего не давая ему, бесхозяйственность и расточительство, пьянство и хулиганство, бюрократизм и бездушное отношение к людям, нарушения трудовой дисциплины и общественного порядка».

Мне представляется, что самое главное при решении этих задач состоит в том, чтобы художник ясно знал, что он любит и что ненавидит, за что и против чего вступает в бой,

важно, чтобы он обладал мужеством, отвагой и терпением, необходимыми для утверждения своей позиции, важно, чтобы ему дан был талант выражения своих чувств и мыслей, — и тогда на экране и на сцене явятся подлинно современные и истинно положительные герои, будет правда, а не «разоблачительная конъюнктура», стыдная и унижающая художника.

Я приводил здесь в пример драматургию Александра Гельмана, конфликты которой построены на почве производственно-нравственных проблем. Хотел бы сказать еще об одном значительном явлении в современной драматургии — о пьесах Александра Вампилова. Так же, как и работы Гельмана, сочинения Вампилова осваиваются нашими театрами с необычайной энергией (в кинематографе им пока повезло меньше, если не считать ленфильмовской картины «Старший сын»). Чем же привлекательны эти драмы для режиссеров и актеров? Новизной тематики? Пожалуй, нет. Строго говоря, и до Гельмана были спектакли и фильмы, где в рамках производственных отношений возникали нравственные конфликты, например, «Человек со стороны» Игнатия Дворецкого или «Человек на своем месте» Валентина Черных.

Я думаю, что притягательность гельмановских вещей, их жизненная сила состоят не в открытии новой темы или нового поворота, а в остроте постановки проблем, в доподлинности знания предмета, в ярком, незамутненном чувстве правды. Если говорить о Вампилове, то в своей последней и лучшей, с моей точки зрения, пьесе «Утиная охота», постановку которой я осуществил недавно на сцене Художественного театра, драматург исследует, что происходит с человеком, когда он утрачивает веру в людей, показывает, какие чудовищные опустошения и страдания несет с собой подобное разрушение личности.

Трагически, безвременно погибший драматург написал эту драму так, что оставил постановщику достаточно широкий диапазон возможных решений. «Утиную охоту», очевидно, можно ставить сатирически, но наш театр предпочел пойти по пути создания сценической трагедии. Мы стремились (не знаю, смогли ли) показать зрителям людей глубоко несчастных — по их собственной вине — и тем пробудить в своей аудитории человечность, желание жить иначе, без компромиссов со своей совестью и честью.

На мой взгляд, произведений такой направленности нам всем заметно недостает, недаром иные дискуссии о кинокомедии, прекрасном и любимом мною жанре, начинают вызывать странное ощущение, будто нам прежде всего не хватает беззаботного смеха. Смеяться, право, не грешно, но больше всего нужны нам сегодня художественные поводы задуматься всерьез, опечалиться над чужим горем или просто неприятностями, посочувствовать... Вот почему, в частности, я согласился сняться в сравнительно небольшой роли отца героя в картине «Последний шанс». Эпизод, сыгранный в этом фильме, дорог для меня именно тем, что я стремился сыграть человека пропащего, остро чувствующего свою вину перед сыном, женой, перед всеми людьми и перед самим собой. Быть может, кто-то из зрителей этой ленты поймет, глядя на экран, как страшна утрата человека в себе, а кто-то воспримет этот образ как своего рода предостережение для себя и своих близких.

И комедия и трагедия пришли к нам из древности. Но трагедия старше — возможно потому, что она все-таки нужнее людям.

●

В течение двух сезонов мне довелось ежемесячно выступать по телевидению в качестве ведущего популярной передачи «Кинопанорама». И хотя, казалось бы, сам я ничего не создавал, а лишь знакомил телезрителей с созданиями других режиссеров и актеров, эта работа меня многому научила. Я ощутил кинопроцесс не как разрозненное собрание непохожих кинолент, завершенных в одно и то же время, а как некое единое течение, бурное половодье, образующее и опасные стремнины, и тихие заводи, и широкое могучее русло. По-новому, конкретно и полно ощутил я и всю меру популярности киноискусства, всю мощь его влияния на умы и сердца, почувствовал всю широту диапазона интересов кинозрителей;

мешки зрительской почты показали мне, насколько неравнодушна аудитория кинематографа к его событиям и свершениям.

Как ведущий я стремился по всякому достойному поводу вступать с авторами кинолент в обсуждение их работы и пытался обнаружить в этих дискуссиях, какие из фильмов обеспечены золотым запасом авторской искренности и честности, а какие лишь пытаются выглядеть подлинными ценностями (чаще всего безуспешно). Большинство телезрителей, поклонников кинематографа, принимало подобное столкновение мнений с интересом, с нетерпением ожидало именно этой страницы в следующей передаче, но попадались в нашей почте и письма, в которых от нас требовали, чтобы мы поменьше разговаривали и побольше показывали. Что ж, надо учитывать разные, порою полярные вкусы аудитории.

Но в целом — не знаю, как зрителям, а для меня несомненно — «Кинопанорама» давала довольно четкий ответ на вопрос о соотношении и взаимосвязи двух субстанций: кино и времени. Для тех, кто помнит так называемый период «малокартинья», когда один и тот же фильм не сходил с экранов месяцами, а про следующую ленту зрители узнавали задолго до ее появления, нынешний кинопроцесс может показаться куда менее ясным и определенным. Действительно, кинематограф теперь несравненно сложнее, разнообразнее, богаче оттенками и нюансами, чем два-три десятилетия назад. Но хотя мне и приходилось слышать высказывания, авторы которых мечтали вернуть ту, прежнюю, простоту ситуации в киноискусстве, я ничуть не разделяю подобных устремлений.

Сложности нынешнего кинематографа кажутся непостижимыми лишь на близком расстоянии — время придет и, как хорошая хозяйка, расставит все по своим местам, отличит псевдоновации от настоящих открытий, муляжи чувств и мыслей от искренних переживаний и раздумий, штукатурство от образности и трескучесть от художественности. А пока не надо оглядываться по сторонам, не надо тратить много времени на самоанализ — надо работать, действовать, создавать. Известные пушкинские слова: «Служенье муз не терпит суеты» многие поняли как призыв к инертности, индифферентности и некоей надмирности, как необходимость отказываться от порывов и стремлений. Это глубоко, даже опасно неверно. Есть суета — и суета. Я не уважаю суету бытовую, искательство материальных благ и выгод. Но мне не мешает, если «суетой» называют активность, подвижность, инициативность, душевную мобильность художника.

К этому же, к творческой энергичности и боевитости призывает нас принятое Центральным Комитетом нашей партии Постановление, в котором как одна из главнейших задач дня выдвигается задача «развивать наступательный характер пропаганды и агитации. Всемерно поддерживать все новое и передовое, перспективное, решительно бороться с тем, что мешает нашему продвижению вперед... Инициативное, творческое участие в труде, общественной жизни — показатель идейной, гражданской зрелости человека».

Может быть, этими словами точнее всего и сформулировано, что такое ч у в с т в о н о в о г о, о котором я попытался в меру своих сил поразмышлять в своей статье.

Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении политической, идейно-воспитательной работы» — документ огромной глубины, содержательности и силы. Это — документ надолго, руководствоваться им мы будем во всей нашей идеологической работе годы и годы. Как важно поэтому, начиная рабочее (именно рабочее, то есть деловое) обсуждение Постановления, избежать того, против чего оно и направлено — риторической трескотни, общих мест, банальных заклинаний, особенно когда речь идет о повышении воспитательного «КПД» искусства. Тут, чтобы достичь цели, необходимо дать место и оценкам, суждениям, отражающим позицию именно этого художника, важно только, чтобы в итоге случайное, непродуктивно субъективное отшелушилось и ясно, доказательно обозначилось общезначимое, актуальное для всего искусства.

Статьей Олега Ефремова мы начинаем обсуждение задач советского киноискусства в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

В. Ждан

Слово о ВГИКе

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал исторический декрет о национализации кинофотопромышленности.

А первого сентября распахнула двери Московская государственная школа кинематографического искусства при Всесоюзном фотокиноуправлении, имевшая студии (мастерские) кинонатурщиков, кинодекораторов, киноиллюстраторов, кинооператоров и кинопостановщиков. Основателями школы и первыми ее педагогами были режиссер В. Гардин, сценаристы и критики Н. Туркин, Ф. Шипулинский. Вскоре в нее приходит Л. Кулешов со своей мастерской. В 1925 году киношкола становится техникумом кинематографии, а через пять лет — первым в истории кино высшим учебным заведением.

Ныне ВГИК, отмечающий в этом году свое 60-летие, — крупнейший и авторитетнейший киновуз мира. С ним связаны творческие биографии корифеев советского кино и многих его мастеров, в том числе закончивших ВГИК и пополнивших коллектив его педагогов.

Среди педагогов ВГИКа — режиссеры С. Герасимов, Е. Дзиган, Л. Кулиджанов, С. Ростоцкий, И. Таланкин, Ю. Озеров, Г. Данелия, М. Хуциев, Ю. Егоров, Т. Лиознова, А. Колошин, А. Кочетков, И. Бессарабов, Л. Дербышева, Б. Рычков, К. Тавризян, С. Райтбурт, Б. Казбеев; актеры С. Бондарчук, Т. Макарова, И. Скобцева, Е. Матвеев, А. Баталов, Б. Чирков, Л. Геника, Е. Савченко; операторы А. Головня, В. Монахов, С. Медынский, И. Слабневич, В. Головня, В. Юсов, А. Харитонов, А. Темерин, Т. Лобова, А. Симонов, Р. Ильин, О Родионов, И. Шатров, Н. Кудряшов, А. Нетужилин; сценаристы Е. Габрилович, В. Ежов, В. Соловьев, Е. Григорьев, Н. Фигуровский, И. Васильков, О. Агишев, В. Никиткина; художники М. Богданов, И. Шпинель, И. Иванов-Вано, Г. Мясников, П. Пашкевич, Б. Неменский, Л. Платов, В. Курчевский, А. Борисов, С. Каманин; киноведы В. Ждан, С. Комаров, И. Долинский, Р. Юренев, И. Вайсфельд, В. Баскаков, В. Колодяжная, К. Парамонова, Г. Капралов, Н. Туманова, С. Дробашенко, М. Власов, Л. Зайцева, М. Шатерникова, Л. Нехорошев, В. Утилов, Ю. Мартыненко, Е. Смирнова, А. Петрович, К. Исаева, И. Трутко; преподаватели общественных кафедр и кафедры литературы О. Корытковский, С. Иосифян, Ю. Горячев, А. Новиков, Н. Парсаданов, Г. Пандопуло, Е. Громов, М. Григорьев, В. Бахмутский, Е. Заслонова, В. Фролов, Ф. Журко, О. Ильинская, Н. Аносова.

И здесь же нельзя не назвать имена старейших деканов факультетов, организаторов учебного процесса — К. Тавризяна, В. Тетерина, В. Глущенко, Б. Баринова, Н. Юрова, В. Шабат, Е. Дикова.

Сегодня ВГИК — на пороге новых задач. Педагогический коллектив института мобилизует все силы для их успешного решения.

Мы помещаем в этом номере статью ректора ВГИКа, доктора искусствоведения, профессора В. Ждана, а в разделе «Из творческого опыта» — репортаж А. Черненко из актерской мастерской, руководимой профессором С. Бондарчуком и доцентом И. Скобцевой.

Для советской педагогики, как это еще раз было подчеркнуто в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», один из самых важных вопросов — воспитание достойной смены, идейно-профессиональная подготовка нового поколения мастеров, формирование художника-гражданина.

Кузницей кадров для нашего кинематографа стал ВГИК. Его история неотделима от истории многонационального советского кино. Будущее «важнейшего из искусств» в нашей стране вот уже 60 лет неразрывно связано с судьбой крупнейшего киновуза мира.

Создание в стране, истекавшей в то время кровью, первой в мире киношколы вызвало отклики и за рубежом. Московский корреспондент немецкой газеты «Берлинер тагеблат», посетивший киношколу в 1919 году, писал: «Это школа для Европы или будет таковой. Я беру смелость это утверждать... Москва счастливая своей бедностью. В ней не строятся дворцы времен Потемкина и старого Лондона. Вместо этого Москва принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается этими людьми в киношколе...» Корреспондент американской газеты задает вопрос: «Как это в разрушенной и голодной стране рискнули организовать высшую кинематографическую школу, которую даже Голливуд не в силах был учредить?»

Трудности первых лет были огромны. Того, чем располагает ВГИК сегодня, не было и в помине: ни павильонов, ни лабораторий, ни

аппаратуры, ни пленки. Первые студенческие фильмы «снимались» без пленки «под кинематограф» в сценических кадро-рамках. Не было и стипендий. Студенты получали лишь паек — немного муки и несколько селедок...

С глубокой благодарностью вспоминаем мы энтузиастов, в невероятно сложных условиях заложивших основы будущего вуза.

И как нам не гордиться первыми выпускниками школы! Среди них — В. Пудовкин, А. Хохлова, В. Фогель, С. Комаров, Б. Барнет, Е. Червяков, А. Файт, А. Войцик, Г. Кравченко, А. Горчилин, П. Подобед, Л. Оболенский, Н. Шатерникова, И. Капралов, Н. Вишняк, И. Беляков — многие из них стали гордостью советского кино.

С первых своих шагов киношкола привлекла внимание выдающихся деятелей нашей культуры. На студенческих киноспектаклях можно было встретить А. Луначарского, К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, В. Брюсова.

Не случайно именно в ее стенах в 1921 году был создан «Серп и молот» — один из первых советских художественных фильмов о революции, о союзе города и деревни. Фильм был поставлен руководителем киношколы В. Гардиным. Снимал его будущий соратник С. Эйзенштейна Э. Тиссэ, который принес в молодой коллектив опыт документальных фронтовых съемок. Главную роль батрака Андрея Краснова исполнял В. Пудовкин.

С первыми шагами московской киношколы неразрывно связаны важнейшие экспериментальные исследования Льва Владимировича Кулешова, сыгравшие огромную роль в становлении поэтики молодого искусства. Смелый новатор, первопроходец, он обобщил свой громадный опыт в первом в мире фундаментальном кинематографическом учебнике «Основы кинорежиссуры». Возглавив в 1920 году актерскую мастерскую, Л. Кулешов вместе со своими учениками выезжает на фронт и создает первый революционный приключенческий фильм «На красном фронте». В 1924 году мастерская выступает с фильмом «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», ставшим важной вехой в развитии советского кино.

А. Луначарский так писал о киношколе тех лет: «Занятая воспитанием будущих работников социалистической кинематографии и изысканием новых творческих путей кинематографического творчества, 1-я Государственная школа кинематографии не остается в стороне от текущей борьбы и строительства рабочего класса...» [1].

Во второй половине 20-х годов качественный и количественный рост нашего кинопроизводства потребовал перехода кинообразования на более высокую ступень. В. Пудовкин выступает со статьей «Голосую за вуз». С. Эйзенштейн с ним согласен и настаивает: «Будущий кинематографист должен обучаться вещам, проверенным и определенным, а также систематически и последовательно» [2].

В 1925 году киношкола становится Государственным кинотехникумом (ГТК), а через пять лет кинотехникум реорганизуется в высшее учебное заведение — Государственный институт кинематографии с факультетами режиссерским, актерским, операторским и сценарным.

Вскоре после окончания фильма «Октябрь» на кафедру режиссуры приходит С. Эйзенштейн и руководит экспериментальной мастерской, в которой занимались Г. и С. Васильевы, И. Пырьев, М. Штраух. Продолжая и развивая педагогический опыт Кулешова, Эйзенштейн стремится превратить теорию режиссуры в точную науку. Вгиковские лекции Эйзенштейна (часть из них вошла в собрание его сочинений) явились крупным вкладом в эстетику кино и заложили теоретико-методологические основы современной советской кинопедагогики.

Научные основы учебно-методической программы кинорежиссуры в последующие годы получили развитие в педагогической практике А. Довженко, С. Юткевича, И. Савченко, Г. Козинцева, М. Ромма, Г. Рошаля, А. Стол-

---

[1] «Луначарский о кино». М., «Искусство», 1965, стр. 255—256.

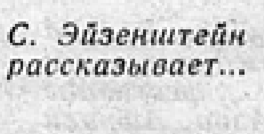
[2] С. Эйзенштейн. ГТК-вуз. «Кино», 1929, 12 марта, стр. 2.

День ВГИКа на Международном фестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки. Ташкент, 1977 год. Слева направо: режиссер Г. Чухрай, профессор В. Ждан, режиссер М. Каюмов

пера, Е. Дзигана, Б. Иванова, Ю. Геники. В послевоенные годы кафедру режиссуры художественного фильма и актерского мастерства возглавил С. Герасимов. Организованная им совместно с Т. Макаровой в 1944 году объединенная режиссерско-актерская мастерская дебютировала «Молодой гвардией» — выдающимся произведением советского экрана. О своем колоссальном педагогическом опыте С. Герасимов рассказывает в недавно вышедшей прекрасной книге «Воспитание кинорежиссера».

Большие заслуги в воспитании актерской смены принадлежат Б. Бабочкину, В. Белокурову, Ю. Райзману, Л. Свердлину, В. Ванину, Т. Макаровой, С. Бондарчуку и И. Скобцевой. Выдающиеся актеры и режиссеры, они оказались превосходными педагогами, подлинными наставниками молодежи. Нужно учесть, что шли они неторенными дорогами. Ведь строгой, общепринятой системы воспитания киноактера не было. Здесь нужно было опираться на накопленный в 20-е и 30-е годы опыт и развивать его в новых условиях, смело экспериментируя в области методики. Неоценимую роль сыграла, разумеется, педагогическая теория и практика К. С. Станиславского, которую вгиковские педагоги взяли на вооружение и творчески перерабатывали применительно к специфике кино. Идя каждый своим путем, передавая ученикам свой личный опыт, педагоги, исходя из общих идейно-творческих установок, совместными усилиями создали прочную, проверенную временем и непрерывно обогащаемую методологическую основу обучения и воспитания киноактера.

Параллельно с кафедрой режиссуры формируется первая в мире кафедра операторского мастерства. К ее основоположникам Э. Тиссэ и А. Левицкому присоединяются Ю. Желябужский и В. Нильсен, Е. Голдовский и Е. Иофис. Начинают педагогическую деятельность и первые выпускники факультета, в скором времени — выдающиеся мастера операторского искусства: А. Головня, будущий соратник В. Пудовкина, Л. Косматов, Б. Волчек, М. Кириллов, В. Павлов, М. Трояновский, М. Пилихина, М. Ошурков, Б. Макасеев, А. Гальперин. Им принадлежит огромная заслуга — создание стройной теоретико-методологической системы обучения операторскому мастерству; они впервые в мире разработали структуру учебного процесса на своем факультете, обосновав в ней необходи-



С. Эйзенштейн рассказывает...

мость неразрывного единства теоретических занятий и цикла практических работ.

Созданная в 30-е годы художником Ф. Богородским кафедра мастерства художника кино, ныне возглавляемая его учеником М. Богдановым, объединила видных мастеров изобразительного искусства; среди них Ю. Пименов, И. Иванов-Вано, И. Шпинель, С. Козловский, Б. Дубровский-Эшке, А. Сазонов.

Им, как и их коллегам — преподавателям режиссерского, актерского и операторского мастерства, пришлось начинать с азов, ибо нигде в мире никто специально не готовил профессиональных художников кино. Необходимо было разработать и обосновать комплексную программу обучения кинодекорационному искусству, продумать систему профилирующих дисциплин, творчески увязать их со специальными предметами режиссерского и операторского факультетов. Это огромная научно-методологическая работа была проделана успешно — во многом благодаря тому, что основоположники новой отрасли кинопедагогики умело использовали опыт, накопленный отечественными школами, готовившими живописцев и графиков. Творческая связь с другими искусствами и в области преподавания, учеба у них и поиски самостоятельного пути — постоянная и характерная черта всей деятельности ВГИКа как учебного заведения.

Основателями курса кинодраматургии, а с ним и сценарного факультета, были известные драматурги Н. Зархи и В. Туркин, чьи имена неотделимы от многих славных побед нашего кино. В. Туркин на основе лекционного курса написал первую теоретическую работу по сценарному мастерству — «Драматургия кино», которая сохраняет свое практическое значение. Руководить мастерскими на факультет пришли кинодраматурги К. Виноградская, О. Леонидов, Е. Габрилович, А. Каплер, М. Блейман, М. Папава, теоретики и критики И. Вайсфельд, И. Маневич, К. Парамонова, А. Дымшиц, В. Юнаковский, Н. Крючечников.

Их главной задачей стала разработка учебных программ профилирующих курсов «Теория кинодраматургии» и «Сценарное мастерство». В этих программах, постоянно обновляющихся живой творческой практикой, обобщен и теоретически осмыслен громадный коллективный опыт педагогов кафедры — активных участников нашего кинематографического

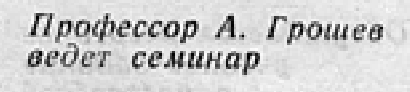
Обсуждается очередное учебное задание в мастерской Л. Кулешова и А. Хохловой

процесса, крупных сценаристов и киноведов. Кафедра кинодраматургии — и она не исключение — всегда увязывает в процессе обучения теорию с практикой, отвергая «кабинетный» метод работы над сценарием и академизм в плохом смысле этого слова, ориентирует студентов на глубокое изучение нашей современности, поощряя смелый творческий поиск, без которого невозможно формирование советского художника-гражданина.

В ответ на растущие запросы документального и научно-популярного кино в институте создаются специальная кафедра и учебные мастерские по подготовке режиссеров этих важнейших видов современного кинематографа. Выпускники режиссерских мастерских Р. Кармена, И. Копалина, Л. Кристи, А. Згуриди, Б. Долина, А. Ованесовой, В. Широкова, Б. Альтшулера завоевали ведущее положение на документальных и научно-популярных студиях страны.

Особое место в системе кинематографического образования занимает киноведческий факультет, организатором которого был один из виднейших историков советского кино — Н. Лебедев, автор «Очерков истории кино СССР. Немой период» — настольной книги каждого киноведа.

Кафедра истории кино (ныне кафедра киноведения) стала научно-исследовательским центром в области истории, теории, критики и социологии кино. На кафедре работали известные историки и теоретики кино — Б. Балаш, Н. Иезуитов, А. Федоров-Давыдов, Г. Болтянский, Г. Авенариус, А. Грошев, С. Гинзбург. Их усилиями, продолженными ныне работающими педагогами, созданы фундаментальные теоретико-методологические труды — учебные программы «История кино СССР» и «История зарубежного кино». Эти курсы читаются не только на киноведческом, но и на всех других факультетах нашего института. Изучению истории советского кино мы придаем особое значение. Одной из важнейших задач кинопедагогики мы считаем приобщение будущих кинематографистов к великим реалистическим традициям советского революционного экрана, к неиссякаемым традициям народности и партийности искусства социалистического реализма. Глубокое знание истории зарубежного кино помогает студентам ориентироваться в современном



Профессор А. Грошев ведет семинар

мировом кинопроцессе, верно оценивать его противоречия, отражающие идеологическую борьбу, особенно обострившуюся сегодня.

В послевоенные годы на базе инженерно-экономического факультета вырос возглавляемый Б. Коноплевым факультет технологии кинопроизводства и экономики, готовящий экономистов и организаторов кинопроизводства, специалистов для киносети и кинопроката.

Сегодня ВГИК — кузница кадров для всех национальных кинематографий нашей страны. Необычайно высок и международный авторитет института. В нем обучаются посланцы 35 стран. Наши выпускники работают почти во всех кинематографиях Европы, Азии, Африки, Латинской Америки. Особенно гордимся мы успехами наших питомцев, умножающих славу кинематографий социалистических стран. Каждая их победа — еще одно весомое подтверждение верности пути, по которому идет советская кинопедагогика.

Благодаря постоянной заботе Коммунистической партии ВГИК превратился в хорошо оснащенный современный вуз с прекрасной учебной киностудией.

Если в 30-е годы из-за нехватки кинопленки выпускники режиссерского факультета защищали дипломные работы на бумаге, по сценариям и постановочным проектам, пусть и детально разработанным, то сегодня — это фильм, снятый при участии студентов смежных факультетов на учебной студии. Серьезным завоеванием института является выход лучших дипломных работ в прокат. Советский и зарубежный зритель хорошо принял фильмы «Зной» Л. Шепитько, «Добро пожаловать...» Э. Климова, «Состязание» Б. Мансурова, «Сильные духом» Д. Георгиева, «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского, «Манасчи» Б. Шамшиева, «Шок и Шер» К. Касымбекова, «Бесконечность» Л. Сихарулидзе (список можно было бы продолжить).

А ведь это — дипломные работы наших выпускников (снятые на профессиональных киностудиях).

У советской киношколы есть бесспорные и выверенные на практике традиции, которые мы продолжаем и развиваем.

Знакомясь сегодня с педагогическим наследием Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, И. Савченко, М. Ромма, Г. Козинцева, Н. Зархи, В. Туркина, Л. Косматова, Н. Лебедева, А. Грошева, со

Идет занятие в мастерской С. Герасимова и Т. Макаровой

стенограммами их лекций, набросками учебных программ, планами сценарных, киноведческих, режиссерских, актерских и операторских заданий, сразу обнаруживаешь одну особенность. Заключается она в том, что они учили будущего кинематографиста профессиональному мастерству не только на киноклассике, но и на достижениях смежных искусств, на произведениях высокой мысли, на реалистических традициях литературы, драматургии, театра, живописи.

Так С. Герасимов постоянно обращается к русскому классическому и к современному советскому роману, доказывая, что мощь кинематографа как раз и прежде всего в его нерасторжимом родстве с литературой.

И это, безусловно, верно. История кино убедительно свидетельствует, что в «нерасторжимом родстве» не только с литературой, но с живописью и театром формировалась специфика кинематографического языка и мышления.

Кинематографическое мышление синтезировало возможности разных родов искусств и выработало новые художественные способы социально-психологического анализа действительности. У современного кинематографа сложились новые, неизвестные экрану вчерашнего дня, взаимоотношения и связи с литературой, театром, живописью, музыкой. Все это не может не учитывать современная киношкола, ее педагогическая структура и вся система творческого обучения.

Однако художественная школа — это не только изучение предшествующего опыта, наследия, традиции, но всегда и непременно — движение вперед, поиски, дерзания. Живое прошлое в союзе с настоящим формируют мировоззрение, вкус и эстетические взгляды начинающего кинематографиста.

Первоосновой советской кинопедагогики является пристальный интерес к общественным проблемам нашего времени, не только изучение жизни, но и непосредственное, заинтересованное участие в ней. Поэтому мы придаем такое значение общественно-политической практике молодого художника. Наша школа призвана формировать художника целеустремленного, способного смело и содержательно, всегда по-новому решать задачи, стоящие перед искусством.

Сегодня во ВГИКе преподают ведущие мастера нашего кино. Мы гордимся ими. Гордимся и благодарны им, ибо понимаем, как

Л. Кулиджанов на репетиции студенческого этюда

им сложно и трудно бывает увязывать производственно-съемочный процесс на студии с учебным расписанием ВГИКа.

Вспоминая свои студенческие годы, ученик М. И. Ромма Василий Шукшин говорил: «Мне везло на умных и добрых людей»...

Встречая свое 60-летие, ВГИК далек от самодовольства. Сегодня мы ясно видим, что перед нами стоят новые, более сложные задачи. Творческие принципы нашей педагогики незыблемы, их правильность доказана временем. Но мы не имеем права довольствоваться достигнутым, стоять на месте. Педагогика всегда и неизбежно в движении.

Мы продолжаем искать. Многое изменяем и уточняем. Совершенствуем учебные программы и пособия, экспериментируем в области методики преподавания, привлекаем новые творческие кадры. Ибо усложнился сам кинематографический процесс, а с ним и требования, предъявляемые нашим временем к искусству, следовательно — и к киношколе.

Мы должны готовить кинематографиста глубоко и самостоятельно мыслящего, человека широких общественных интересов, высокого политического сознания.

В Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» особое внимание обращается на формирование идейной зрелости, партийной убежденности молодого художника.

Для нас это было и остается главным. Личность художника-гражданина, в которой так нуждается наше искусство и которую мы призваны формировать, а в известной мере даже творчески, мировоззренчески планировать (наши учебные программы и есть своеобразная форма творческого планирования), — эта личность начинается именно здесь, в институте. Здесь она берет свое начало. Формирование мировоззрения составляет органическую часть профессиональной подготовки, профессиональной зрелости молодого художника.

ВГИК дает студенту солидную сумму необходимых знаний. Но сложность и ответственность педагогического процесса — не в том, чтобы просто дать знания, а в том, чтобы связать их с практикой, превратить в умение, в творчество, в убеждения. Ведь хорошо известно, что сами по себе знания еще не являются мировоззрением. Об этом ярко писал еще в 1931 году Эйзенштейн: «Не только пучок знаний должен гиковец выносить на производство, но прежде всего ясность в подходах к проблемам советского кино» [3].

---

[3] Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 40.

Но здесь нам не всегда еще хватает мастерства, педагогической взыскательности, умения творчески убеждать. Может быть, поэтому наряду с актуальными и яркими студенческими фильмами и профессиональными дебютами появляются работы инфантильные, которым не хватает мысли, боевитости, высокой гражданственности.

Мы стремимся органически сочетать работу наших общественно-политических кафедр с кафедрами профессионально-творческими, профилирующими. Ведь учить мастерству важно не только на уроках мастерства, но и на уроках мировоззрения. Поэтому мы придаем большое значение изучению истории партии, марксистско-ленинской философии, политэкономии, эстетики. К сожалению, эти уроки не всегда еще творчески действенны. А они должны вдохновлять, как и уроки мастерства!

Мы стараемся приблизить наш съемочный репертуар к реальности, нацелить на отображение социалистического образа жизни. Многие студенческие фильмы снимаются в творческом контакте с ЦК ВЛКСМ, райкомами партии, общественными организациями; студенты часто выезжают на крупные стройки. Это серьезная жизненная школа, творческая и общественно-политическая. Жизненный материал — незаменимый воспитатель. Творческое вживание в него — важнейший этап сложного и тонкого процесса формирования мировоззрения и эстетической платформы. Это многократно доказывала история советского кино. Вспомним лишь, что решающую роль в формировании мировоззрения наших классиков — Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко — сыграл революционный материал их первых фильмов. Хорошо сказал об этом Эйзенштейн: «Мы думали, что делаем кинематограф, а это кинематограф делал нас».

Отсюда единство двух задач, стоящих перед педагогическим коллективом: повышение качества профессионального обучения и идейно-мировоззренческого воспитания, нераздельность знаний и убеждений художника и гражданина. Мы за то, чтобы наша молодежь дерзала, искала свои пути. Без этого нет и не может быть движения в искусстве. Но это процесс отнюдь не стихийный. Мы призваны и обязаны, как сказано в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», направлять развитие талантов по творчески перспективному пути.

Научно обоснованной и практически конкретной программой всей нашей педагогической деятельности стало Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Мы находим в нем определение наших первоочередных задач в деле подготовки кадров для советского кино. Постановление ЦК КПСС нацеливает нас на совершенствование всей структуры учебного процесса в соответствии с требованиями времени, на дальнейшую теоретическую разработку центральных проблем кинопедагогики. Мы должны будем еще основательнее трудиться над сочетанием обучения и воспитания, еще более целеустремленно искать новые формы идейно-политического, нравственного и эстетического формирования личности будущего кинематографиста — бойца идеологического фронта. Постановление ЦК КПСС обязывает нас еще самокритичнее оценить проделанную работу и в ее совершенствовании руководствоваться теми критериями, из которых исходит партия, намечая перспективы развития всего советского искусства. Мы должны более серьезно думать о завтрашнем дне нашего кинематографа.

Коллектив института полон решимости сделать все, чтобы быть на уровне тех высоких и ответственных задач, которые поставлены перед нашим кинематографом XXV съездом КПСС и Постановлениями ЦК КПСС по вопросам идеологии, культуры и искусства.

ВГИК создавали, в нем преподавали основоположники советского революционного кино, основатели отечественной кинематографической школы. Здесь закладывалась теория киноискусства. Здесь учились многие мастера, ставшие славой советской многонациональной кинематографии.

И мы уверены, что новые поколения вгиковцев с честью продолжат бессмертные традиции великого советского кинематографа.

«Сибириада»
«Кровь и пот»
«ФРГ — урок немецкого»

Даль Орлов

Реальность легенды

Первое впечатление

«СИБИРИАДА»
Сценарий В. Ежова, А. Михалкова-Кончаловского. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Оператор Л. Пааташвили. Художники Н. Двигубский, А. Адабашьян. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бобровский. «Мосфильм», 1979.

Открытие в Западной Сибири месторождений нефти и газа стало одним из событий второй половины XX века. Само по себе это событие не могло не оказаться вне осмысления искусством. Тем более таким по существу своему оперативным, всегда тянущимся к материалу жизни современной, каким является кинематограф, в том числе и наиболее, с точки зрения темпов, «неторопливый» его отряд, как кинематограф художественный.

Сила кладовых советской Сибири заключалась в том, что они были реальностью.

Правда заключалась и в том, что многие десятилетия гипотеза об их существовании не просто витала в воздухе, а была точкой приложения сил многих выдающихся ученых. У колыбели ее стояли Ленин и Губкин. Но потребовались годы неимоверных усилий партии и всего народа, чтобы превратить родину Октября в страну развитого социализма и лишь тогда, располагая исторически беспримерными общественными и экономическими возможностями, по-настоящему сосредоточиться на решении проблем Сибири вообще и западных ее областей в частности.

Масштаб и характер темы непременно диктует свои условия творческого решения. Известно, что для настоящего искусства, для подлинного художника нет заранее заготовленных рецептов. Каждый раз — это как бы путь сначала, каждый раз — это борьба с непокорным материалом и упорное стремление к победе над ним: замысел обретает гармонию воплощения, обязательно неожиданную и обязательно закономерную. Об этом думаешь, возвращаясь памятью к «Сибириаде».

Надо представить себе истинную трудность поиска.

Неохватные просторы. Секретарь одного из сибирских обкомов Филипп Соломин в «Сибириаде» говорит, что одних заболоченных территорий в его области хватит для размещения трех Франций. А на этой территории — таежные непроходимые дебри. Неодолимые хляби. Страшные морозы, сменяемые летней иссушающей жарой. Гнус и комар. Дорог нет. А нет дорог, то и нет по-настоящему обжитых мест. Практически, каждый оказавшийся здесь — первопроходец, каждый работающий здесь — герой...

По какому пути можно было направить освоение края? Вот вопрос, несший в себе зерно драматургического конфликта. Наличие его явилось тем видимым, на поверхности лежащим противоречием, которое прежде всего притянуло к себе внимание кинематографистов. Но то было уже потом...

То, что потом окажется увлекательным для драматургов, несколько иначе видится непосредственным участникам событий. Ибо для них это сама жизнь, возможность триумфа или поражения, осуществления своего призвания, предназначения. Но не только в этих, так сказать, личностных категориях дело. А и в том, что, когда противоборство мнений разворачивается в государственном масштабе и касается, например, использования общенациональных ресурсов, имеющего последствия не только для нынешнего дня, но и для дальнейших исторических перспектив страны, во сто крат увеличивается ответственность тех, кому может при-

надлежать последнее слово в решении вопроса, да и любого, чьи действия так или иначе влияют на процесс выработки решения.

Одни говорили: надо залить эти болотистые, бессмысленные для хозяйства места водой, создать здесь самое северное рукотворное море и построить крупнейшую в мире гидроэлектростанцию. Результаты сторицей окупят понесенные затраты.

Другие говорили: в недрах этих бессмысленных, на первый взгляд, заболоченных и заросших лесом пространств таятся такие клады, ценность которых даже не поддается подсчету. Целесообразнее крупные средства направить на геологическую разведку с целью обнаружения становящейся все более дефицитной нефти — и вот тогда мы получим истинный экономический эффект. И не только экономический эффект.

Обе точки зрения были не только глубоко научно агрументированы, но и поистине выстраданы теми, кто их выдвигал. Это не было столкновение новаторов и консерваторов, хороших и плохих, а тем более хороших и очень хороших... Борьба была нешуточной именно потому, что велась во всеоружии науки, экономики, энергетики, принципиально, не в интересах кого-то одного, а целого государства, целого народа.

Великим счастьем для народа было то, что судьба богатств Сибири решалась в обстановке, предопределенной историческими решениями октябрьского (1964 г.) Пленума ЦК КПСС. Случайность теперь победить не могла. Победила, восторжествовала экономическая, научная закономерность.

Нефть и газ, словно возмущенные тем, что был нарушен их вековой покой, вырвались на поверхность с ревом и грохотом, в сполохах пламени, славя человеческое упорство, славя волю, терпение и разум.

Это уж был не аргумент в теоретическом споре. Отныне предмета спора не существовало. Возникла новая проблема — как освоить обнаруженное, как реализовать в деле. Но это уже следующее звено в истории, которого мы касаться не будем, поскольку фильм «Сибириада», просторный и драматичный, подводит нас именно к моменту того триумфа, к моменту той трудной и безмерной радости...

И все-таки прежде чем войти в мир «Сибириады» Андрея Михалкова-Кончаловского и Валентина Ежова, задержимся на некоторое время у ее порога.

Задержимся потому, что хочется вспомнить и о том, что мысль о создании фильма, повествующего о героической истории открытия в Западной Сибири нефти и газа, сама по себе была не нова. Она стояла перед советскими кинематографистами как почетная, но очень трудная для художественного воплощения задача.

Да, подобный замысел для кинематографистов не мог быть случайным. Как таковой, во всем своем масштабном, сполна характеризующем наше время звучании, он как бы витал в накаленной атмосфере нашего бурного дня. Он манил и острой своей необычностью и сполна выраженной в нем питательной силой для искусства. Здесь угадывались выпуклые характеры, сильные герои, способные своим экранным существованием увлечь зрителей, выразить идею эпохи, обернуться художественным свершением, имеющим этапное значение для нашего кино.

Тем более важно было «не проиграть» тему. Не разменяться на фильм средний, проходной. Все это понимали. Требовался впечатляющий художественный показ самого механизма действия государственных рычагов управления при решении гигантских народно-хозяйственных проблем. Показ через напряженный сюжет, через поэтику впечатляющих съемок, через образы людей, наделенных индивидуальностью и типичных для сегодняшнего дня.

Партийные органы на местах, руководители газовой и нефтяной промышленности страны, все, кто по долгу службы был непосредственно связан с данной отраслью народного хозяйства, с первого шага оказывали всемерную поддержку этой работе, проявляя широту понимания сложной специфики кинематографического дела.

Приступая к решению безмерно трудной задачи, А. Михалков-Кончаловский прежде всего должен был найти сценариста-единомышленника. Его он нашел в лице Валентина Ежова.

Вместе они создают сначала заявку. Заявка — жанр научно не определенный, не сформулированный. Но тем не менее он существует и, как показывает практика, часто очень необходим. Тот, кому довелось бы читать заявку А. Михалкова-Кончаловского и В. Ежова, сильно бы удивился: потратить столько сил, приложить столько умения к тому, что в конце-концов останется на дне корзины?! При таком дефиците времени сочинить целый печатный лист — что-то вроде маленькой повести или большого рассказа, где уже четко прорисовывается сюжет, обозначены характеры, выявлена идея?! Спрашивается, зачем?

Не думаю, что только условия работы над большим фильмом подвигнули авторов на этот поступок. Были причины посерьезнее. В самом факте создания такой заявки проявился сугубо профессиональный и ответственный подход к делу — к делу создания произведения искусства на одну из самых важных тем современности.

Создавая подробное либретто, А. Михалков-Кончаловский и В. Ежов не теряли времени. Они как раз использовали его по назначению: заранее анализировали и продумывали несозданный еще фильм.

Возможно, я говорю вещи для профессионалов очевидные. Но почему-то об этой стороне дела упоминать вслух не принято. Подразумевается, очевидно, что читателю и зрителю дела нет до того, как в конце концов режиссеру Икс удалось сделать хорошее художественное произведение, а режиссеру Игрек этого не удалось. Так-то оно так, но тем не менее и метод подступа к замыслу, пути его осуществления небезынтересны. Недаром этой стороной творческой лаборатории давно и постоянно занимается литературоведение. И киноведение, конечно, занимается тоже, но в основном только обращаясь к примерам классическим. Этого не достаточно для кино с его производственно-творческой спецификой. Не лишне и нам почаще заглядывать в лабораторию ныне работающих мастеров. И почему бы в таком именно аспекте не рассмотреть историю рождения и воплощения замысла такой ленты, как «Сибириада»!..

Слово «Сибириада» сразу поразило слух своей дерзкой непривычностью. И, может быть, претенциозностью. Что-то вроде «Илиады»... Эпос? Но эпос, — мы привыкли, — освящен веками. А киноэпос? Однако было и «слово явлено», и либретто приложено.

Исторический опыт показывает, что самыми требовательными критиками всегда оказываются современники. Но очень часто и самыми недальновидными. Почитайте, что писали в газетной и журнальной периодике, к примеру, о «Войне и мире» в момент появления романа. Задним числом не поправишь ошибавшихся!..

«Романс о влюбленных» был назван романсом и именно романсом оказался...

«Сибириада» названа авторами поэмой.

Зная сегодня законченное произведение, смею утверждать, что «Сибириада» поэмой и оказалась.

Словари помогают получить перевод с греческого. Поэма — от греческого ποιέω — создаю, творю. «Краткая литературная энциклопедия» подсказывает, что термин «поэма» часто употребляется как синоним «эпопеи». Древнейшие образцы эпической поэмы: «Махабхарата» и «Рамаяна» «Илиада» и «Одиссея», «Песнь о Роланде» и «Песнь о Нибелунгах». «Однако уже в древнейших эпопеях наряду с изображением «героического состояния мира» (Гегель) выявляется повышенный интерес к нравственно-философским проблемам, к идее морального самоопределения личности; появляются имеющие самостоятельную ценность романические эпизоды с ярко выраженным новеллистическим строением сюжета...» («Краткая литературная энциклопедия», т. 5, стр. 934).

Итак, «Сибириада» — поэма... Если судить о ней в целом. О нюансах — позже...

Важно с самого начала договориться о терминах, дабы в дальнейшем судить о произведении по тем законам, по которым оно сложено. Разговоры о жанровой определенности — не пустые разговоры. Они имеют самое непосредственное отношение к практике современной кинематографической работы. Сильно ошибется тот, кто будет прилагать к анализу и оценке «Сибириады» мерки произведения, скажем, до-

«Сибириада».
Алешка — Володя Левитан,
Спиридон Соломин — С. Шакуров

кументального. В фильме нет ни одного персонажа, о котором можно с определенностью сказать, что он целиком списан с того или иного реально существующего лица. Вместе с тем за каждым персонажем, особенно второй половины поэмы, угадывается множество реально существующих лиц. Такова логика произведения художественного.

В этом прежде всего состояло своеобразие замысла А. Михалкова-Кончаловского, увидевшего в реально существовавшей истории открытия месторождений нефти и газа в Западной Сибири возможность повести широкий рассказ о нашем времени, о его героях.

Уходя от конкретности отдельных фактов и отдельных действительных биографий, попытаться прийти к обобщениям и типизации, выводя один из эпизодов мирной жизни страны на уровень поэтического, легендарного киноповествования, творя поэтическую легенду из реальности, возводя реальность до характера легенды.

Если действительный факт был привязан к конкретному месту — Западная Сибирь, то в фильме мы получаем возможность как бы ощутить размах всей Сибири, все сложные испытания, выпадающие на долю тех, кого потом назовут первопроходцами и покорителями. Все их жертвы и потери. Все озарения и открытия, связанные с освоением тайн великого края.

В этом сила, но и, конечно, возможная уязвимость замысла. Тем не менее не понимать и

не учитывать такого авторского подхода к материалу нельзя.

Сибирь богата не только нефтью. Из недр ее достаем мы и уголь, и алмазы, и золото. Уникальное место на земном шаре — рукотворный Норильск. А Усть-Илим, а Братск, а Мирный! А ныне громогласно шагающая через континент Байкало-Амурская магистраль! А Красноярский промышленно-территориальный комплекс! А тайга, а реки, а тундра, а жестокий Север, а Саянские хребты... Полюс холода — здесь, поблизости от Верхоянска, и самое большое и самое глубокое на земном шаре пресноводное озеро Байкал тоже, как известно, здесь. Один из крупнейших алюминиевых комбинатов — в Иркутске. Легендарный Академгородок и поразительный театр оперы и балета — в Новосибирске. Магнитка — здесь. Тут ведь, что ни возьми — все может стать предметом художнического обобщения и поэтического анализа, в любом жанре — от лирического сонета до эпической поэмы...

Сибирь — это Сибирь!

Кажется, садись художник у карты и выбирай на ней точку, которая ближе твоей душе и в которую хочешь вглядеться поподробнее. И художники не только сидят у карты. Они садятся в самолеты, вездеходы, всходят на палубы кораблей, кто помоложе — нанимается в геологические партии... Надо видеть, надо знать, надо чувствовать! Однако, какова отдача?

Писатели едут в Сибирь, Сибирь и сама рождает прекрасных писателей, а фильмов, достойных предмета, согласитесь, все-таки не много.

Тут надо, видимо, согласиться с тем, что первопроходцы бывают не только в пустынях, в тундре и в тайге — они есть и в искусстве. Идущих первыми не может быть много. На то они и первые. Но и благодарность наша им велика. Незабываем «Комсомольск». Чем дальше по времени мы уходим от фильма «У озера», тем более философски значительным, эмоционально глубоким видится нам этот фильм — свойство незаурядных произведений...

Давайте еще вспоминать... Не много! Сибирь не торопится раскрывать свои тайны ни геологу, ни художнику. Суровый край. Благодатный край. Для тех, кому подстать его характер.

Итак, перед А. Михалковым-Кончаловским открывался широкий выбор: нефть, медь, алмазы и все, о чем мы только что говорили... Но он был намерен сделать художественный фильм, а не документальный или научно-популярный. Поэтому конструирующая произведение мысль, начав движение из конкретной географической точки — Тюмень, затем, естественно, пожелала изменить требованиям географии: по замыслу, по посылу фантазии возможная «Тюмениада» стала превращаться в «Сибириаду»... Таково коренное свойство д а н н о г о произведения.

Таким образом, первое, что сделали создатели фильма — они разорвали показавшиеся им тесными географические рамки, увеличив плацдарм замысла. В принципе, как художники они имели на это право. Устюжанины и Филиппы Соломины характерны не для одной только нефтеразведки и нефтедобычи. Это характеры, порожденные нашей средой и нашим временем в самом широком смысле этих слов. И, конечно, историей.

История — вот еще один пункт приложения авторских усилий, действовавших на разрыв ограничивающих рамок. Фильм мгновенно пожелал быть продолжительным. Ему стало тесно в привычных пределах одного сеанса. Четыре фильма, не меньше! Действие, чтобы прийти к сегодняшним дням, должно начаться в начале века! Того потребовало исследование характеров Алексея Устюжанина и Филиппа Соломина. Без этого не полным был бы рассказ о сегодняшних днях, о великом свершении нашего народа в Западной Сибири, одном из многих свершений, которыми умножаются богатство и мощь социализма. Потребовалось заглянуть в истоки...

Вспомните старые фотографии, включенные в художественный фильм «Дядя Ваня». Кто мог тогда предположить, что тот же прием, но переосмысленный и углубленный, будет использован А. Михалковым-Кончаловским через несколько лет в фильме о сибиряках. Там — фото, здесь — кадры документальной хроники. Там — судьба одной, не очень удачливой семьи,

здесь — трудная и триумфальная судьба целого народа. Но и там и здесь изобразительный документ выполняет одинаковую функцию — раздвигает полотно экрана, выводит наше воображение на просторы социального мышления, быстро и точно увязывает конкретную историю конкретных людей, живущих на экране, с масштабами дня, года, века.

Для создания хроникальных фрагментов режиссер пригласил Артура Пелешяна. Этот своеобразный мастер давно обратил на себя внимание умением так увидеть хронику, так ее осмыслить и уложить в монтаже, что возникает полная иллюзия, что все снятое только им и снято. Он умеет усвоить, казалось бы, совершенно разнородный изобразительный материал и придать ему стилистическое единство. При этом резко явленная «самость» его всегда находит выражение в склонности видеть мир в целостных связях, в философском сплаве, в стремительных сопоставлениях и столкновениях, становящихся потоком Истории.

Вкрапление в «Сибириаду» такого рода хроникальных фрагментов, конечно же, придает ей особое дыхание и особый ритм. Пластика действия, решенного в естественных темпах натуральной жизни, будучи перемноженной на нервную пластику смонтированного хроникального кадра, обретает вдруг новое измерение для зрительского понимания, обнаруживает в себе связи не случайные, ассоциации корневые. А это чрезвычайно важно для фильма в целом! Ибо в этом открыто контрастном стилевом решении заключен спасительный уход от подозрений в сугубой иллюстративности приема. Материал не иллюстративен, потому что заключает в себе зерно самостоятельной художественности. И при этом он не мог бы существовать вне «Сибириады». Он нужен «Сибириаде» ровно настолько, насколько «Сибириада» нужна ему. В этом структурном звене киноэпопеи видятся моменты принципиальные для общей методологии режиссера.

Артур Пелешян смело монтирует хронику со значительными, так сказать, календарными смещениями внутри самих фрагментов. И это тоже чрезвычайно существенно для «Сибириады», ибо и она строится не на принципах

«Сибириада».
Спиридон Соломин — С. Шакуров

дотошной хронологии, а формируется из крупных временны́х мазков, она движется от начала века к нам стремительными рывками — двадцатые годы, тридцатые, сороковые, шестидесятые... Таким образом, в разнородных, казалось бы, стилистических частях фильма торжествует единый драматургический принцип, общий взгляд на ход времени.

И не только это здесь важно. Представим себе, что хроникальные вставки были бы посвящены одной теме, скажем, только теме нефти. Ее роли в современном мире. Страстям и столкновениям, которые она порождает и всегда порождала в двадцатом веке. В таком решении присутствовал бы несомненный смысл. И, ка-

жется, поначалу такое предполагалось. В самом деле, от картера в любом моторе до Картера в президентском кресле — все увязано в единый узел нефтяной проблемой. Так могло бы быть и в фильме. Но тогда «несомненный смысл» выпрямлялся бы до прямого смысла, грозя обернуться только иллюстрацией. Режиссер избрал более сложный путь. Хроника рассказывает о времени в ц е л о м. Подмеченные и сохраненные ею процессы и лица как бы заявляют о своей нужности прямому действию фильма, а в лучших его частях — о своей сравнительной адекватности ему.

Так обнаруживается подтверждение нашим представлениям о движении, о развитии авторского замысла от конкретности факта и эпизода к изложению общих концептуальных воззрений на современность, на характер героя, сформированного эпохой.

Все сказанное, думается мне, важно иметь в виду, анализируя фильм как конкретное и целостное художественное произведение.

А теперь окончательно войдем под своды «Сибириады», углубимся в анфиладу ее четырех фильмов.

Этот многоступенчатый фильм и запускается создателями как гигантская ракета, в сполохах огня и в грохоте взрыва. На экране — бьющий в небо фонтан нефти и море огня. Трагедия — для тех, кто живет на этой земле, слился с ней, а теперь будет вынужден покинуть ее, чтобы отдать тихий деревенский край шуму и грохоту разворачивающихся нефтяных приисков. Но и триумф тех, кто нашел и поднял «зверя» из берлоги. Разбушевавшаяся стихия вырвалась из земных недр и не подвластна людям. Пока. Чтобы укротить ее, нужно немалое мужество, мастерство и в самом прямом смысле слова — героизм, самопожертвование. Здесь, в прологе, при виде бегущего в огне человека, падающей буровой вышки, горящего трактора мы еще не успеваем понять, что нам приоткрывают завесу над подвигом, трагедией, триумфом. Чтобы узнать и постигнуть всю их меру, надо пройти по долгой протяженности фильма — пронестись по десятилетиям истории, от начала века до сегодняшних дней...

Дрожит земля, сотрясаемая судорогами извержения. А затем трепет этот передается стакану на грязном дощатом столе, за которым, поникнув, сидит старый Спиридон (Сергей Шакуров). Вот встал Спиридон, будто подполз к стене, увешанной выцветшими фотографиями. Уперся в них пристальным взглядом и унесся в прошлое. Вместе с нами...

Начинается первая глава «Сибириады», которая погружена в начало века. И названа «Афанасий».

Предварим разговор о ней несколькими словами об особенностях сюжетосложения фильма.

В чем зерно общей ситуации, «анекдот» сюжета? Взято вполне условное сибирское село в самой глухомани, судьба которого — суть сосуществования, притяжения и отталкивания представителей двух семей — Соломиных и Устюжаниных. Соломины — богатеи, куркули, насильники, мироеды. Устюжанины — бедняки, романтики, гуманисты и непоседы. Авторские симпатии на стороне Устюжаниных, этой «шелупони» — страстной, волевой, напористой и, как бы мы привычно сказали, настроенной стихийно революционно.

Революционность Устюжаниных стихийна и долгое время чисто эмоциональна. Деревня столь изолирована от всего мира, что даже глобальные события могут сюда докатиться только с большим разрывом во времени, в сроках. Вернулись сыновья Ерофея Соломина из поездки в город и сообщили, что дороги перекрыты, голытьба поднялась... Николай тут же смекнул, что началась революция, а значит, Соломиным пришел конец, кончилась их насильническая власть...

В такой организации кинематографического действия кто-то может усмотреть оттенок некоторой умозрительной заданности. Да, фильм подчеркивает, что Соломины — прагматики, прозаики, Устюжанины — романтики, поэты. У Соломиных есть все, но они бесперспективны, Устюжанины — нищие, но им принадлежит будущее. Сегодня — Соломины, завтра — Устюжанины. Однако такая расстановка сил оправдана исторической и социальной диалектикой жизни. Драматургия фильма следует ей, из нее опирается. Другое дело, что заданность конструкции заметна, в первых главах поэмы хо-

*«Сибириада».
Кадр из фильма*

чется видеть большую многомерность главных образов, большую ясность характера связей между персонажами, хочется более тесного эмоционального контакта с героями. По мере смыслового и художественного развития фильма такой контакт становится постоянным и действенным, придавая «Сибириаде» подлинную художественную стройность и устойчивость.

Однако и первая половина картины, где, на мой взгляд, еще идут поиски художественной гармонии, где режиссер ищет пути к наиболее выразительным драматическим сопряжениям судеб человеческих и судеб народных, одаряет нас яркими, сильными кинематографическими решениями.

Вспомним рапидные финалы отдельных глав кинoповествования (все, кто рвется в мир, кому опостылела замшелая Елань, бегом удаляются от ее тяжелых ворот, полетно одолевая версты до реки, которая ведет в места иные...) Вспомним также удачные кинематографические «гэги», как игра с бомбой, которую выбросил в доме Соломиных Родион. А как удивительны по впечатляющей силе кадры, рассказывающие об убийстве Николая Устюжанина Спиридоном Соломиным: появляющийся из глубокой темноты сарая перед юным Алешей окровавленный Спиридон, следы крови, которые пальцы убийцы оставляют на теле мальчика, стремитель-

ный, задыхающийся бег Алеши в затянутом туманом пространстве, его пронзительный крик над вольным и тягостным простором реки: «Папанька!.. Папанька мой!..»

Но вернемся к тем дням, когда в забытую всеми богами Елань занесло беглого революционера Родиона. Занесло почти в прямом смысле этого слова. Он прибыл по льду реки на собственноручно сооруженном ветроходе — лодке, поставленной на лыжи, и с парусом. Михаил Кононов демонстрирует нам одну из оригинальнейших своих актерских работ. Маленький, продрогший, хриплоголосый, весь наэлектризованный внутренним темпераментом человечек заставляет неотступно следить за каждым своим словом и поступком. Страх неведом ему — ни перед жандармами, ни перед Соломиными. Он убежден, что стоит пожертвовать собой, погибнуть ради того, за что сражаются он и его товарищи.

Для маленького Николая Устюжанина этот неожиданный пришелец — луч света в темном царстве Елани. Он опалил сердце мальчика своей человеческой необычностью, сверхувлекательностью жизненной цели, восторженной, в чем-то пока наивной — скорее эмоциональной, чем теоретически обоснованной верой в грядущее установление на земле царства полной справедливости и красоты. То и дело вырываются у него восторженные восклицания про неведомого окружающим монаха Кампанеллу, и этот Кампанелла для фильма становится еще одним чисто поэтическим символом, как ветроход или обрывок железной цепи, дополнительно скрепляющей отдельные звенья действия и судьбы ведущих персонажей.

Видимо, можно было бы назвать первую главу поэмы не «Афанасий», а «Родион», поскольку для Николая Родион оказался в духовном смысле отцом не меньше, чем истинный его отец Афанасий Устюжанин. К тому же появлением Родиона глава начинается, а его арестом — заканчивается, вокруг него раскручивается все действие этой части картины.

Но почему же все-таки — «Афанасий»?

Афанасий стоит у самых истоков сюжета. Афанасий Устюжанин — отец Кольки Устюжанина, дед Алексея, мастера бурения, рабочего человека, который даст дыхание и смысл второй половине киноэпопеи.

Афанасий — корневой сибиряк, хорошо усвоивший все повадки как лесного зверя, так и деревенского. Он и рысь может взять голыми руками, и любого Соломина. Но пренебрег Афанасий житейскими заботами, ушел в тайгу и один стал прорубать в ней дорогу, держа направление на самую крупную висящую над горизонтом звезду. Ему говорят: куда ты прорубаешь, там болото, чертово болото, с нечистью и призраками, а он говорит — нет, там звезда! И стремится к звезде. Цель его по фильму — опять-таки поэтическая. И в этом смысле он с головы до пят остается Устюжаниным. Владимир Самойлов, играющий роль Афанасия, подчеркивает его неуемную одержимость, порой доводя состояние героя до какой-то предельной точки, за которой образ уже начинает принимать очертания как бы фантастические, хотя в пределах кадра герой видится прочно связанным с реалиями жизни. Даже скажем так: с ее прозой, недаром авторы сделали его неразлучным с водкой. И это как бы сбивает нас с толку. Дело не в том, что подобного рода черта «не украшает» нравственный облик главы трудового рода Устюжаниных: мужицкая Россия пила с горя и голодухи в мертвую, а дело в том, что мы не находим ей, этой черте места в самой поэтике и фильма, и данного образа с его цельностью, гипнотической верой героя в осуществление своей безумной и недоступной мечты.

Правда, Николай (Виталий Соломин) к отцовской затее рубить дорогу в тайге не относится серьезно: он насмешничает, подтрунивает над начинанием отца. Николай Устюжанин хоть и романтик, но малоперспективная деятельность по срыванию с неба звезд его уже не устраивает. Он будто провидит свою будущую судьбу, когда не в одиночку, а всем миром придет сюда, чтобы строить дорогу коллективно, и манить его будет не условная звезда в небе, а реальная заболоченная земля, в которой скрыты богатства недр — к ним-то и хочет пробиться Николай.

Афанасий уйдет из жизни до того, как в Елань придет весть о революции в России.

«Сибириада».
Митя — Д. Бузылев

В действие, которое развивается по законам сказа, легенды, включается данность реальная, безусловная. Теперь в центре фильма оказывается Николай Устюжанин. Это уже не тот восторженный мальчик, завороженно внимающий речам Родиона, которого мы видели в главе «Афанасий». Годы придадут ему мужество, уверенность, волевой напор. Получив от невесты своей Настасьи Соломиной (в прошлом — той рыжеволосой девчонки, с которой с детства связывала его дружба-вражда) важную информацию о свершившейся революции, он, распираемый радостью и словно забыв, что они любят друг друга, выдохнет: «Ну теперь... Теперь мы вас к ногтю прижмем. Хватит! Теперича наш верх будет. Сколько вы нас душили?! Сколько давили? К ногтю вас, к ногтю!» И хотя Настасья Соломина (Наталья Андрейченко), еще не знающая, что историческая правда не на ее стороне, ответит: «К ногтю? Не по рылу каравай!» И в сердцах, чтобы отомстить Николаю, примет решение выйти замуж за нищего отпрыска соломинской фамилии — Фильку (Игорь Охлупин), в последний момент гордая, своенравная сибирячка все-таки сбежит к своему Николаю Устюжанину. До полусмер-

ти избитому ненавистными врагами — соломинскими братьями-куркулями, плашмя распростертому в лодке, сносимой могучим течением подальше от этих, пока еще гиблых, мест...

Так заканчивается глава «Анастасия», так завершаются в фильме двадцатые годы. Тридцатые же придут в деревню Елань вместе с вернувшимся туда Николаем Устюжаниным. Вернется он не один, а вместе с сыном Алешкой — общим их с Настасьей чадом. Все от той же реки (как сюда иначе-то доберешься!) будут шагать они вверх по откосу, дружно распевая знаменитую песню:

Мы красные солдаты,
За бедный люд стоим,
Свои поля и хаты
Мы в битвах отстоим...

И скажет Николай Алешке: «Ну вот, твоя родина, сынок». Но тут же снизит торжественность тона. «Хорошего, конечно, мало. Но лучше ее все одно не найти».

Родина встретит их неприветливо, запертыми воротами, выстрелами для острастки.

Но это вновь прибывших не обескуражит. Ибо вернулись они не просто так, не на побывку даже, а насовсем, строить новую жизнь.

В Николае Устюжанине мы узнаем прежние черты, разглядим в нем и удаль, и бесстрашие, которые были так важны в образе, созданном В. Соломиным в первых частях фильма. Но теперь он и другой — умудренный пережитым, обогащенный приобретенным нелегким жизненным опытом. Даже найдет в себе дипломатическую мудрость и выдержку, чтобы выразить «благодарность» Соломиным за то, что в свое время отделали его и выкинули из деревни: «Через это с хорошими людьми встретился, уму-разуму набрался»...

— А Настька-то где? — спросят его. Ответит: «Погибла в революционной буре». А позже расскажет Спиридону: «Сожгли ее под Аргунском белоказаки. В плен с лазаретом попала. Облили спиртом на морозе и подожгли. Факелом вспыхнула»...

Такого вот ума-разума набирался Николай Устюжанин — проходил трудную школу классовых боев.

Люди пойдут за Николаем Устюжаниным стелить в тайге дорогу. Пойдут, потому что н а д о, так жизнь велит. Однако в решающий момент дрогнут. Потянет с болот, с Чертовой гривы смрадным паром, закружатся головы, спазмами перехватит горло... Нет, нельзя туда идти, туда и ханты никогда не ходят! Гиблое там для живого человека место! И тогда Николай Устюжанин бросится вперед. Как Данко. Ассоциации здесь напрашиваются прямые. Перед нами уставшие, измученные люди, у которых нет больше сил идти дальше, и их вдохновенный поводырь, у которого остался только один аргумент — собственное сердце. И если в горьковском рассказе разорвавшееся сердце Данко превратилось в многочисленные звезды на небе, то и здесь ведь сверкает та, памятная, Афонина звезда, зовущая к себе, указывающая путь.

Наш Данко не один уходит вперед, а вместе с сыном, с Алешкой. И вдвоем они пройдут большой путь, утопая в черной, зловонной жиже, их будут преследовать призраки, жарко полыхнет пламя за их спинами, и забушует вокруг, стараясь поглотить смельчаков. Они пройдут сквозь огонь и вернутся. Николай укрепится в своем мнении: «Должны прорубиться, должны. Обратного пути нет».

Но не судьба и второму Устюжанину проложить до конца таежную дорогу...

Когда в горницу из сеней выбегут маленькие желтые цыплятки, сожмется в тоске наше сердце, почует недоброе... Эти неподдающиеся объяснению цыплятки, рожденные в трагический миг взволнованной режиссерской фантазией, как знаки во главе нотного стана, что определяют характер гаммы, — вестники беды, трагически необратимого. Это поймем не мы только, поймет и Алешка, помните — в отчаянном крике «Папанька!..» выльется его горе, его беда. Потрясенный мальчишка уплывет по реке, чтобы через много лет, возмужав и накопив силенок, вернуться сюда же, в родные сибирские края. Он, третий Устюжанин, тоже навечно останется в этой земле, но именно ему выпадет осуществить устюжанинскую мечту, найти свою звезду и в этот звездный час погибнуть...

Так протянется по фильму эстафета поколе-

«Сибириада».
Тая Соломина — Л. Гурченко

ний, которая должна дать социальный срез времени, представить его исторический ход, выразить смысл происходящих революционных перемен.

Несомненное достоинство фильма — умение авторов свежо, по-своему увидеть материал, казалось бы, хорошо известный. Все, что заключено в исторической части картины, в главных своих ситуационных узлах и конфликтах вроде бы знакомо. И разделение деревни на два социально-фамильных клана, и раскулачивание, и отказ селян, еще не впитавших в себя смысл новых лозунгов, еще не ощутивших по-настоящему дух новой жизни, выходить на работу ради новых, пока не ставших им близкими целей, и заразительный пример лидера, большевика, сумевшего повести за собой людей, и злодейское его убийство — за то, что стал хозяином жизни, решительно поворачивал жизнь к новым берегам... Но А. Михалков-Кончаловский и В. Ежов увидели все это с в о и м и глазами, согрели материал собственным отношением. И, казалось, известное открылось иными гранями, с одной стороны, как бы вернуло себе первородство, а с другой — обогатилось авторской фантазией, художническим озарением. К таким озарениям я бы отнес все, что касается трактовки образа маленького Алексея Устюжанина, уверенно сыгранного юным Владимиром Левитаном. Как много дает его реакция на происходящее в сцене, где Николай Устюжанин объясняет односельчанам особенности момента, втолковывает им необходимость торить дорогу до Чертовой гривы и дальше, дабы протащить по ней английский бурильный станок: и пусть он качает из земли все, что в ней

имеется, «на благо всего советского народа». Как серьезен и многомерен эпизод, где сирота Алешка, детдомовский воспитанник, дитя своего времени, с ружьем наперевес охраняет классового врага, своего родственника, дядю Спиридона...

Сцена домашнего конвоирования Спиридона, с этими беспомощными желтыми цыплятками, бегущими по столу, уставленному снедью и посудой; трагический вокальный дуэт Спиридона и Николая, поющих одну песню, но вкладывающих в нее разный, свой смысл; арест Спиридона, когда ему вяжут руки и сталкивают в лодку, отправляя все по той же реке, соединяющей Елань с вздыбившимся большим миром, — все это сильные художественные решения, рожденные глубиной и сосредоточенностью размышлений, ярким творческим воображением.

Алексей Устюжанин — уже не мальчик, юноша — появится в главе «Тая. Годы сороковые», прежде всего и по преимуществу как олицетворение предвоенного времени. Стрижка-бокс, напористость характера... К большему драматургический материал не располагал. Да и вся эта глава в основном выполняет информационные функции, сообщает, что герой повзрослел, и заявляет новый персонаж — Таю (ее роль поручена Елене Кореневой), который будет развернут впоследствии, но уже другой актрисой — Людмилой Гурченко. Наконец, говорит о том, что пришла война...

Алексея, теряющего последние силы, найдет в тайге Тая, а выходит его, поставит на ноги Вечный Дед.

Поскольку именно здесь Вечному Деду уделено наибольшее внимание, задержимся на этом персонаже несколько подробнее.

Образ Вечного Деда (его играет Павел Кадочников) — придумка создателей фильма.

Смысл своего необычного образа они нигде не обозначили. И никакой фабульной нагрузки, кроме того случая, когда таинственными снадобьями Дед вылечил Алексея, образ его не несет. Дед просто существует.

Но знает Дед всех и вся. И, судя по всему, наперед про всех догадывается. Дед этот был и будет. Он вечный. Он дух этих мест.

Понятно, что относиться к Вечному Деду как к существу, так сказать, реального толка, нельзя. Значит, надо рассматривать его как фигуру сугубо условную, как своеобразную деталь художественной системы фильма. Невольно вспоминается Скрипач из «Романса о влюбленных». Вечный Дед как бы модификация того Скрипача. Оба они персоны вневременные. Оба несут нагрузку эмоционально-философскую. Но если Скрипач в условной стихии фильма воспринимался как вполне уместная метафора, то с Вечным Дедом дело, мне кажется, обстоит иначе. Пока он погружен в далекие временные пласты, он воспринимается как персонаж возможный. Но чем ближе к нам по времени становится действие, чем более узнаваемыми и значительными становятся приметы бытия героев, тем определеннее и острее начинаешь ощущать необязательность и даже нарочитость его образа. Думается, Вечный Дед как часть образной структуры фильма, находится где-то посредине между современной сказкой и современной драмой. Авторы, к сожалению, не предложили нам здесь безусловных условий той «игры», по правилам которой их сказочный Дед стал бы выглядеть символично.

Значит, рассуждая строго, без Вечного Деда вполне можно было бы и обойтись? Но представьте фильм без него, и что-то неуловимое и важное для ее образного строя уйдет из картины...

Именно этот Вечный Дед завершит первую половину эпопеи словами: «Эх, дети, дети»...

Почему слова его легли поверх слов мощно летящей над рекой песни «Ревела буря, дождь шумел...», которую пели молодые парни? Что хотел он этим сказать при виде баржи, увозящей на фронт новобранцев и среди них Алешу Устюжанина?

Услышал бы его Алеша Устюжанин, сказал бы, наверное: «Нет, старик, у нас дела серьезнее! Нам не до твоей жалости».

Хроника подтвердит, что в стране и в мире дела действительно вершились тогда очень серьезные. Пойдут в атаку наши войска. Двинутся танки, засверкает огненный всполох катюш. Красное знамя взовьется над рейхстагом...

Но до того как экран документальными кадрами возвестит о Победе, рядовой Алексей Устюжанин протащит на себе, вынесет из окружения, спасет члена Военного Совета Филиппа Соломина, своего земляка.

Когда хроника введет нас в новый исторический пласт, в послевоенное время, приведет к началу шестидесятых годов (Гагарин отправится в космос!), начнется следующая глава фильма: «Алексей — сын Николая. Годы шестидесятые».

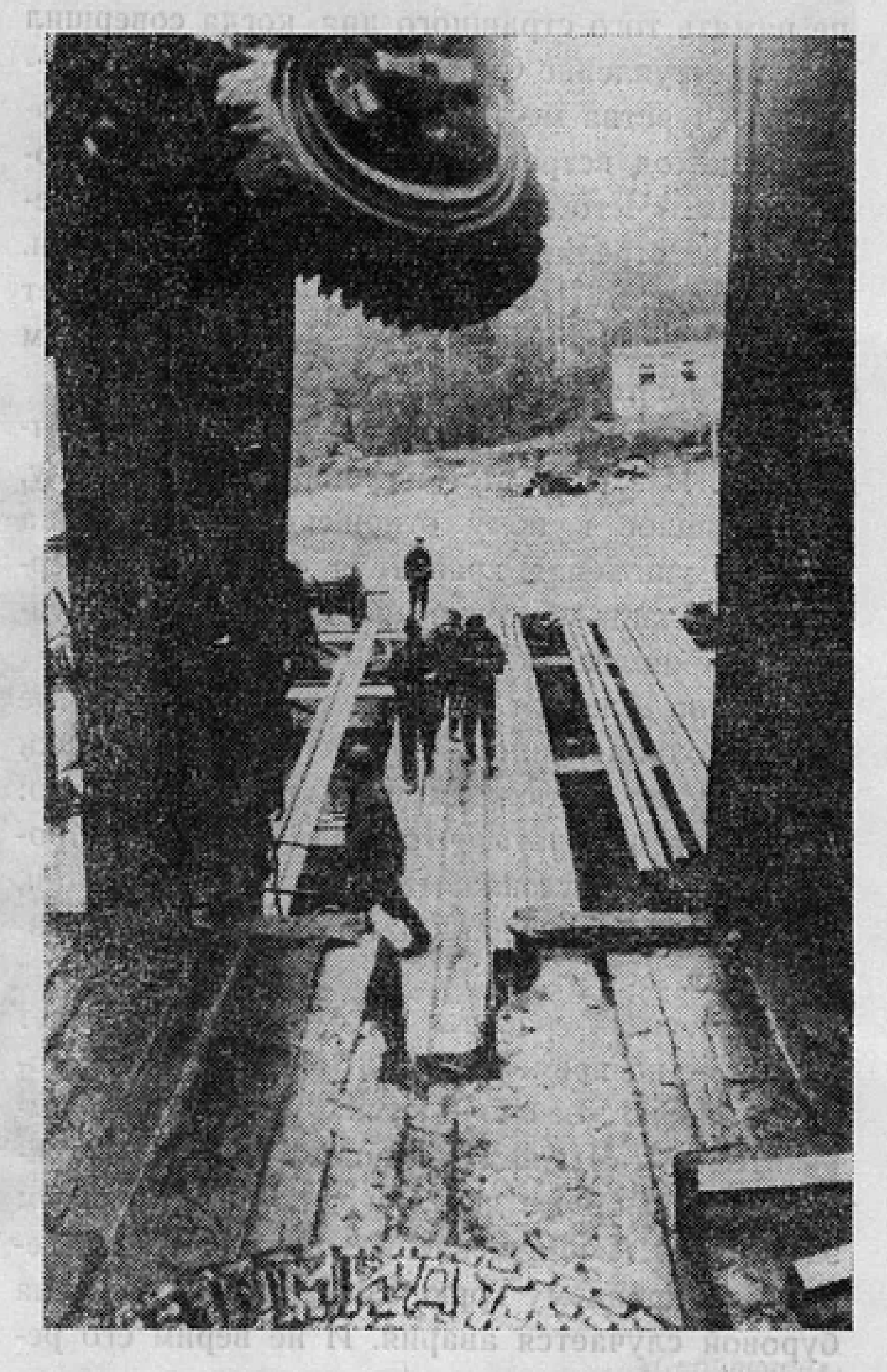
В этом десятилетии режиссер чувствует себя особенно уверенно — и в драматургических построениях фильма, и в его пластических решениях. Естественную увязанность и логичность находят в его рассказе комическое и трагическое, мы становимся свидетелями жизни не построенной, а как бы подсмотренной. Условность метафоры органично соседствует здесь с безусловностью натуральной детали, то, что так долго, будто части мозаики, подбиралось и складывалось, окончательно сложится, осветится новым общим светом.

Немало сказано и написано о воплощении рабочей темы в советском кино, об образе рабочего в наших фильмах. Теперь, мне кажется, получен новый материал, во многом принципиального свойства, ибо фильм А. Михалкова-Кончаловского и роль Алексея, сыгранная Никитой Михалковым, видятся мне в числе лучших достижений в этой области.

Алексей Устюжанин — рабочий шестидесятых годов, прежде всего выглядит *живым* человеком. Естественным, заразительным, противоречивым. Его поведение не натужно, оно спонтанно, разнообразно, неожиданно.

Все по той же реке прибыла в Елань баржа с мощной техникой. Сходит на берег Алексей Устюжанин. Хотел сделать это торжественно, да рухнул с трапа в воду, вылез на берег мокрый, но счастливый...

С первого своего появления герой как бы распахнут навстречу нам, зрителям. Он остроумен, находчив и ловок. Мы совершенно не можем предположить, что он выкинет, чего от него ждать в каждое следующее мгновенье. Но то, что происходит, чудится почти предугаданным, и оттого мы получаем дополнительное



«Сибириада».
Кадр из фильма

эстетическое наслаждение от постижения его характера.

Судьба ломала Алексея и перетирала его, да не перетерла. Он сохранил самостоятельность, настойчивость, упорство. Он приобрел силу жизненного опыта, уверенность в правоте главного своего дела.

Может быть, поэтому так жива ненависть к Алексею в старике Спиридоне, роль которого поистине мастерски построил молодой актер Сергей Шакуров. Убийца Николая Устюжанина понес в свое время суровое наказание, прошел через штрафбат. Искупил вину кровью, даже получил медаль. Но в злобе своей остался несломленным.

Другое — Алексей. Хоть и хранит он в серд-

це память того страшного дня, когда совершил свое преступление Спиридон, нет в нем неистребимого чувства мести. Неожидан, но и закономерен исход встречи Алексея со стариком Соломиным. «Чего делать будешь, а?.. Резать меня... аль стрелять?» — спрашивает Спиридон. «А мы ничего делать не будем, — отвечает Алексей. — Поставим дома высокие, в одном подъезде с тобой жить будем».

Спиридон как таковой Алексею уже не интересен. И это отсутствие злобы к Спиридону, равнодушное к нему отношение — еще одна ступень унижения хранителя «свинцовых мерзостей» Елани, навсегда преодоленных и канувших в прошлое.

Трактор Алексея с треском валит тяжелые ворота, охраняющие вход в деревню. Старушки в ужасе, но Устюжанину важно сделать это: не объехать ворота, что было проще, а проехать по ним гусеницами. Для демонстрации, для утверждения себя как нового хозяина древних мест.

Показ самой работы на буровой занимает в фильме по временной протяженности не много, но сцены эти сколь компактны, столь и выразительны. Мы видим мастера бурения Алексея Устюжанина в деле, он убедителен в своем энтузиазме, воодушевлении, восторге. Мы верим его крайнему горю, когда по его вине на буровой случается авария. И не верим его решимости бросить все от отчаяния и уехать. Не верим, потому что он сам не верит в это. Не для того долгим путем шел он в родную Елань...

В сюжетном развитии фильма специальное место уделено любовной коллизии Алексея и Таи. Нельзя не заметить, что в ее решении авторам, увы, недостало вкуса, порой они включают в картину эпизоды сомнительного свойства. Но там, где авторам удается передать духовность чувства, где раскрывается нравственная состоятельность героев, — экранное действие обретает необходимую глубину и эмоциональную заразительность.

Блистательно исполнен актерами Н. Михалковым и Л. Гурченко дуэт объяснения и прощания героев. Думаю, что и поклонники таланта Людмилы Гурченко получат новое подтверждение ее способности прозорливо постигать женскую душу, непростой характер современницы.

Если рассматривать образ Алексея, прикладывая его к готовым, привычным лекалам, он, конечно же, не сойдется с ними в своих очертаниях. Он — многограннее, неожиданнее, он противоречив как всякая истинно талантливая, живая человеческая натура. Однако главное, определяющее в нем просматривается четко. Нравственная суть образа открывается не вдруг — нравственный фундамент был заложен в герое издавна — еще в мальчике Алеше, в юноше Алексее. Потому финальный поступок — смерть за товарища — органичен для Алексея Устюжанина.

Человек, на поле боя спасший командира, и сейчас, в решающую минуту, бросается в огонь, совершает неоценимый воинский подвиг в мирные дни.

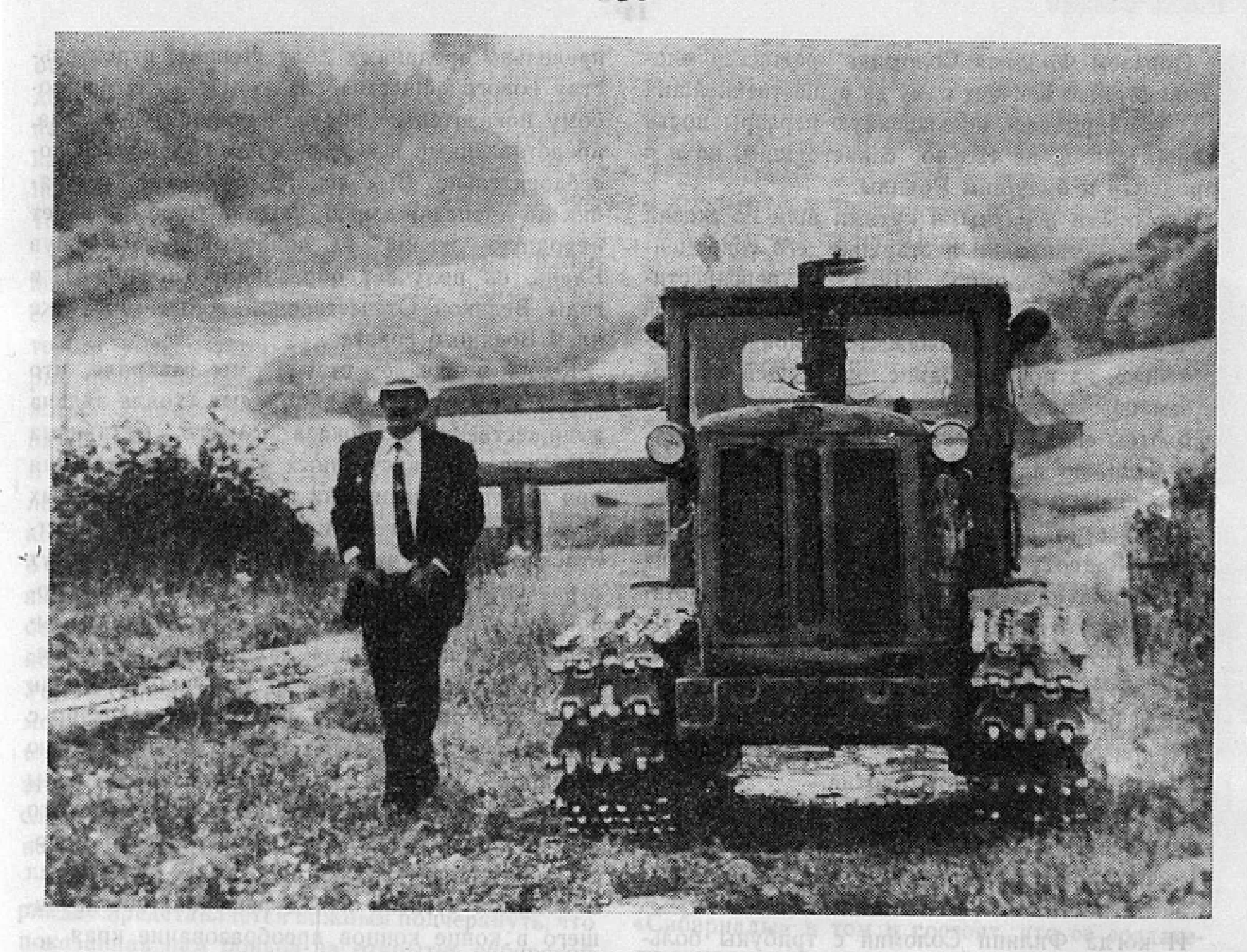
Тусклая радость Спиридона от того, что, слава богу, ушел из жизни последний Устюжанин, с наслаждением взрывается авторами — новую жизнь носит в себе Тая, и жизнь эта будет продолжением рода Устюжаниных.

...Сносит бульдозер старое Еланское кладбище — страшно. Жизнь продолжается — радостно! Нет Алексея — страшно. Фонтан нефти, опаляющий огнем небо, салютует свершенному делу его жизни — радостно.

Фильм показывает жизнь в ее радостные и трагические минуты, в ее противоречиях и закономерностях, в тех ее категориях, которые как раз и выражают самые сущностные, самые прочные завоевания советской власти.

Одно из них — чувство интернациональной судьбы — раскрывается на экране во взаимоотношениях Алексея Устюжанина и Тофика Рустамова (Руслан Микоберидзе), нефтяника из Баку, большую часть жизни проработавшего в Башкирии, а теперь пришедшего покорять сибирские земли. Рабочий Рустамов не просто начальник в бригаде буровиков. Он действует, опираясь прежде всего на авторитет своей личности, авторитет настоящего профессионала и человека высокой духовной и нравственной пробы.

Образами азербайджанца Тофика Рустамова



«Сибириада».
Алексей Устютанин — Н. Михалков

и русского рабочего Алексея Устюжанина создатели фильма «Сибириада» вносят весомый вклад в исследование характера нашего героя-современника. Рабочий человек у них выступает как истинный хозяин не только собственной судьбы, но и всей страны, с которой он связан каждым вздохом, каждым ударом своего сердца.

Так, начав рассказ издалека, авторы исподволь приводят нас к мысли о неразрывности, сплетенности корней тех, кто вершит судьбу Отчизны, — будь то рядовой рабочий или руководитель ответственного ранга. В этом смысле особую драматургическую нагрузку несет образ секретаря обкома Филиппа Соломина — человека, начавшего с простого плотника и прошедшего путь до облеченного большими полномочиями партийного работника.

Последняя глава поэмы названа его именем. Время действия — те же шестидесятые годы. Игорь Охлупин в роли Филиппа Соломина притягателен своей мудростью, волей, упрямством и добрым сердцем. Партия поставила его руководить людьми, и чувство огромной ответственности, которое так сильно в Соломине, — ответ на это доверие. Он понимает, ч т о возложено на его плечи. Он лично прежде всего отвечает за судьбу края, за каждого его жителя. Отсюда глубокая продуманность, взвешенность действий, весомость слов, убедительность доказательств.

Образом Филиппа Соломина режиссер многозначительно венчает одну из существеннейших тем «Сибириады», посвященную неразрывности наших связей не только с настоящим, но и с прошлым и будущим Родины.

Трудными и разными путями шли по жизни Алексей Устюжанин и старший его современник Филипп Соломин. Пути их перекрестились (и не могли не перекреститься) в одной точке — в Елани, в неказистой сибирской деревеньке, на общей родине, одарившей их счастьем сбывшихся надежд: гигантский фонтан грохотом своим возвестил не только о богатствах недр, но и о том, сколь богата недюжинными людьми русская земля.

Неизвестно, сумел бы секретарь обкома доказать правоту своей позиции, если бы ее не подкрепили производственными делами Рустамов и Устюжанин, обнаружившие сибирскую нефть. Но и они, бойцы трудового фронта, вряд ли достигли бы своей цели, вряд ли получили бы возможность проявить свою поистине героическую самоотверженность, если бы их не вела, не вдохновляла партия.

Мысль эта пронизывает весь фильм, она в нем естественна, как естественна такая расстановка, такое взаимодействие сил в самой действительности.

И когда Филипп Соломин с трибуны большого, ответственного совещания в Москве просит почтить вставанием память сибиряка, фронтовика, рабочего человека Алексея Николаевича Устюжанина, мы мысленно встаем вместе со всем залом на экране.

На протяжении своей, теперь уже шестидесятилетней, истории советское кино неизменно, на разных этапах развития страны, обращалось к образу партийного руководителя. На этом пути есть значительные актерские и режиссерские свершения. Вспомним прежде всего фильмы «Великий гражданин» и «Секретарь райкома», в послевоенные годы — картины «Молодая гвардия», «Твой современник», «Сибирячка» и немало других, где создатели кинопроизведений, будучи верными принципам реализма, партийности и народности своего искусства, выводили на экран людей, олицетворяющих собою руководящую силу партии, людей, беспредельно преданных делу Ленина, строительству нового общества. В этом смысле по-особому показателен образ Филиппа Соломина, представленный в «Сибириаде» подробно и последовательно. Выходец из глубинки, крестьянин по происхождению, Филипп Соломин знает народную жизнь не понаслышке. Покинув Елань, он получает образование в Москве, в годы Великой Отечественной войны — он уже член Военного совета...

Когда в начале статьи мы говорили, что перед создателями «Сибириады» стояла задача художественного показа самого механизма действия государственных рычагов управления при решении гигантских народнохозяйственных проблем, когда говорили об огромной ответственности тех, чьи действия и мнения могут играть решающее значение при решении вопросов, имеющих последствия не только для нынешнего дня, но и для дальнейших исторических перспектив страны, то, конечно же, имели ввиду многое из того в фильме, что связано с партийной и государственной деятельностью Филиппа Соломина — в шестидесятые годы секретаря одного из сибирских обкомов. Его уму и квалификации, принципиальности и воле, пониманию людей и вере в них обязан был в немалой степени исход решения, обеспечившего в конце концов преобразование края.

Исполнено глубокого смысла то обстоятельство, что Филипп сам из этих мест, на этой земле он живет, здесь похоронены его предки. Достаточно вспомнить сцену посещения им Елани, беседу с односельчанами, чтобы почувствовать всю неразрывность героя с его истоками, ощутить глубокую душевность его контактов с людьми, будь то старуха-крестьянка или рабочий на буровой установке...

Создатели фильма дают нам возможность увидеть весь срез — как бы по вертикали — человеческих общений Филиппа Соломина. От упомянутых бесед на сельской улице до ответственнейших встреч и разговоров в Москве, когда во всеоружии аргументации в острой дискуссии вырабатывалось мнение о дальнейших путях развития области.

Надо отдать должное актерскому мастерству и обаянию Игоря Охлупина, который, создавая

образ Филиппа Соломина, нигде не сбился на декларацию, используя палитру сдержанную, не броскую, в результате создал характер, наполненный внутренним темпераментом и волей, вызывающий искренние симпатии у зрителей.

Заметим, что при всей временно́й протяженности наблюдения за судьбой этого героя создатели фильма сознательно ограничили материал только теми фактами и гранями, которые непосредственно связаны с главным в его жизни. Нам не показывают, например, Филиппа Соломина в быту, в семейных отношениях и т. п., и тем не менее материал роли распределен и истолкован таким образом, что в конце концов мы получаем целостное представление о человеке. Вот перед нами Филипп — неистовый юноша, вот он — командир, раненный в бою, вот встречается с оппонентами по научной дискуссии, вот — в беседе с Алексеем Устюжаниным в трудный для того жизненный момент, вот он в общении с подчиненными, а вот — с руководителями. Везде разный, и при этом везде узнаваемый в своей цельности, последовательности, принципиальной приверженности к истине.

В контексте наших размышлений о «Сибириаде» представляется важным подчеркнуть, что показанная нам борьба за открытие сибирской нефти, разворот судеб и характеров, предложенный четырьмя фильмами эпопеи, не просто познакомили с некоей интересной историей, а заставили нас сопереживать процессу осуществления совершенно определенной социальной и исторической задачи. Ведь это так: главные, ведущие персонажи эпопеи, одолевая трудности, участвуют — в самом прямом и непосредственном смысле этого понятия — в создании материально-технической базы коммунизма, неотъемлемой частью которой сегодня является сибирская нефть. Приобщение к величию и благородству такой цели самым решающим, коренным образом оказывает влияние на формирование личностей героев, выявляет и формирует их социальную активность. «Великое дело — строительство коммунизма, — говорил Л. И. Брежнев, — невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы».

Являясь произведением художественным, то есть даруя зрителям всю щедрость индивидуального, конкретного, по-своему неповторимого как в сюжетных ситуациях, так и в характерах персонажей, «Сибириада» вместе с тем сильна своим принципиальным, объективным смыслом — она показывает беспримерный в историческом плане рост людей, высший смысл существования которых, цель которых и счастье которых — строить коммунизм. Наиболее выпукло и законченно мысль эта доносится через образы рабочего Алексея Устюжанина и руководителя-коммуниста Филиппа Соломина.

Идейная и художественная значительность «Сибириады» в том и состоит, что ее создатели сумели взглянуть на взволновавший их жизненный материал с эпических высот, показав легендарное величие реальных дел современника. Этим фильмом советская кинематография еще раз убедительно засвидетельствовала свои возможности в глубоком постижении диалектических процессов жизни, в раскрытии масштабов социалистических преобразований, осуществляемых под водительством партии в нашей жизни, в умении ощутимо, зримо передать дух времени, характер нашей великой эпохи.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРЕМИЯ СОВЕТСКОМУ ФИЛЬМУ

Фильм «Сибириада» режиссера Андрея Михалкова-Кончаловского удостоен Специальной премии жюри на XXXII Международном кинофестивале в Канне (Франция).

Ю. Тюрин

Время — эпическое

«КРОВЬ И ПОТ» (по одноименному роману А. Нурпеисова).
Сценарий А. Михалкова-Кончаловского, Р. Тюрина. Постановка А. Мамбетова, Ю. Мастюгина. Оператор А. Ашрапов. Художники И. Карсакбаев, Р. Каримов. Композитор Г. Жубанова. Звукооператор К. Кусаев. «Қазахфильм», 1978.

Как ни убеждают некоторые писатели и рецензенты, что педантично выверять соответствие экранизации литературному первоисточнику — занятие не всегда плодотворное, «текстологическая» традиция в критике не иссякает. При этом особое усердие проявляется в тех случаях, когда речь заходит об обращении кинематографа к произведениям известным. Тут никакие предупреждения не помогают. Критики по-прежнему стремятся выяснить: так было в книге или не так? Почему опущено это? Почему добавлено то?

Но не существеннее ли задуматься над другим вопросом: что предлагает кинематограф, читая литературный первоисточник? Ведь, как показывает опыт большинства удачных экранизаций, фильм способен приблизиться к литературному оригиналу лишь в результате попыток его авторов создать самостоятельное художественное произведение, выстраивая его по законам киновыразительности. А экранизаторский буквализм, как правило, безуспешен и не дает достаточного повода для сравнения фильма и книги.

Фильм «Кровь и пот», поставленный А. Мамбетовым и Ю. Мастюгиным по одноименной трилогии А. Нурпеисова, позволяет, более того — заставляет проводить параллель с литературным первоисточником. Во многом переосмысливая образные линии романа, создавая самобытную художественную плоть, кинематографисты стремились и в лучших сценах картины достигли той же глубины социально-исторических обобщений, той же масштабности, той же эпической широты в показе революционных потрясений в жизни казахского народа, что и роман Нурпеисова, снискавший широкую и заслуженную известность. Кстати, для русского читателя немалую роль в популяризации романа сыграл талантливый перевод Юрия Казакова.

Именно эпическая форма повествования, эпический подход писателя к исследованию революционной эпохи, преобразившей неоглядные степные просторы Приаралья, сделали трилогию Нурпеисова заметным событием в литературном процессе наших дней. Критика особо отмечала умение автора добиваться не только психологической, но и социальной правды в обрисовке характеров.

Точно выбранный и последовательно реализованный писателем творческий метод позволил создать литературное полотно, переливающееся многоцветьем красок, бурным разливом страстей человеческих, и, главное, через конкретные судьбы передать социальную динамику масс, показать, как социально-историческое самопознание народа, втянутого в круговерть революции, становится самосознанием нации. Не случайно поэтому литературная критика назвала роман А. Нурпеисова «эпопеей народной жизни». Литературоведы опирались на знаменитое определение Толстого, который понимал эпопею именно как «историю народа», где основное — «мысль народная».

Закономерным представляется и соотнесение трилогии «Кровь и пот» с такими произведениями многонациональной советской прозы, как «Соленая падь» и «Комиссия» С. Залыгина, «Берег ветров» А. Хинта — романами, в которых социально-историческое мировоззрение человека раскрывается как главный мотив, первооснова всех его поступков и деяний.

Но не только эпическая форма роднит роман Нурпеисова с крупнейшими литературными достижениями наших дней. «Движение жанров всегда выражает в литературе движение идей, — отмечал в предисловии к роману критик Ф. Кузнецов. — Заметный рост интереса в нашей литературе к жанрам романно-эпическим, мне представляется, неразрывно связан с тем углублением историзма и народности,

«Кровь и пот».
Акбала — Г. Шайбекова,
Еламан — А. Молдабеков

которое характерно для советской литературы последних лет» [1].

Конкретизируя типологические черты эпического романа, Ф. Кузнецов писал также: «В лучших произведениях этого жанра, к которым, бесспорно, относится и трилогия А. Нурпеисова, с особой резкостью проявились такие черты современной прозы, как народность, историзм, углубленный философский, мировоззренческий подход к действительности. Черты эти характерны для произведений не только русской, но и всей многонациональной литературы, развивающейся при сохранении национального своеобразия и специфики по законам единого литературного процесса» [2].

Та мера социально-исторической глубины, которая выдвинула роман Нурпеисова в ряд заметных художественных явлений, как уже говорилось, очевидна и в экранизации трилогии. Фильм «Кровь и пот» находится в русле одного из главных направлений сегодняшних творческих поисков многонационального нашего кинематографа.

Ведь киноискусство, правда, порой лишь следуя развитию литературы, в свою очередь выходит сейчас к созданию масштабных эпических полотен, ищет формы глобального постижения истории. Здесь можно назвать и такие чисто кинематографические произведения, как «Вкус хлеба», «Сибириада», и фильмы, непосредственно связанные с литературой — «Наапет» Г. Маляна (экранизация повести Р. Кочара), «Потерянный кров» А. Грикявичуса (экранизация романа Й. Авижюса). К ним примыкает и новая работа казахских кинематографистов — «Кровь и пот».

Так литература и кино, по законам своего искусства претворяя классическую пушкинскую формулу драматического «судьба человече-

---

[1] Ф. Кузнецов. Предисловие к роману «Кровь и пот». М., «Художественная литература», 1977, стр. 4.
[2] Там же, стр. 6.

ская — судьба народная», по-своему интерпретируя общую образную структуру, вместе с тем в равной мере отвечает на запросы времени.

Однако каков же самостоятельный художественный путь кинематографистов, каков способ переосмысливания романа в рамках киноискусства, позволивший достичь серьезного и значительного результата?

В романе первые же строки ориентируют читателя на медленное, внимательное, вдумчивое общение с текстом: «Сухопарая, возбужденная Каракатын, задыхаясь, вбежала в землянку. Бросив у печурки охапку кривых сучьев, она подобрала подол бязевого платья и опустилась на колено возле свекрови, монотонно баюкавшей внука. На потолке светилось единственное окно. Оно было затянуто тугой, прозрачной бараньей брюшиной. На дворе был вечер, солнце садилось, и этот матовый пузырь слабо, розово светился. Он почти не давал света, и в комнате стояла такая темнота, что лица старухи не было видно, только едва белел жаулык над ее головой».

Мы еще не знакомы с героями будущего повествования, ничего не знаем и о событиях, в гущу которых погружает нас автор, но мы сразу же ощущаем стилистику вещи, те художественные законы, по которым будет развиваться действие: неторопливо, обстоятельно, подробно, словно составляя гигантское мозаичное полотно, писатель будет фиксировать подробности быта, тончайшие повороты в психологии героев; ощущение монументальности произведения рождается постепенно, накапливаясь в процессе чтения.

Фильм — и это также ясно с самого начала — предлагает иную меру художественной условности. В нем все — динамика, темп, ритм. Авторы предпочитают резкие, размашистые экспрессивные мазки. Здесь нет спокойного, плавного развития сюжета. Напротив, сценаристы фильма А. Михалков-Кончаловский и Р. Тюрин уверенно переиначивают последовательность романных событий, предпринимают неожиданные сюжетные инверсии. Мы сразу попадаем в обстановку финальной части трилогии — «Крушение», на фоне которой все предшествующие события разворачиваются ретроспективно. Очевидно, что это решение продиктовано не только желанием отбить друг от друга части целого, подчеркнуть ритмическую структуру произведения, но и стремлением укрупнить столь характерный для эпоса мотив судьбы, в данном случае — исторической предопределенности конфликта старого и нового мира. Этот мотив не раз проявится на протяжении фильма, а в самом начале он звучит подобно набату.

...Безводные приаральские пески. Обжигающая поземка лишь изредка перекатывает пожухшие колючки. Бело-зеленой змеей ползет изнуренная армия. Колчаковский генерал Чернов пытается вывести свои разбитые части через пустыни к прикаспийскому Красноводску, где англичане обещали ему помощь...

Но каждый раз, когда армия генерала Чернова, обессиленная и охваченная отчаянием, подходила к долгожданному колодцу, тот оказывался засыпанным, а кочевья бесследно исчезали, будто кто-то невидимый предупреждал их о приближении врагов.

Ужас наводит это вечное безводье на ослабевших солдат. Стервятники чертят зловещие круги над походной колонной, голодными кликами оглашая пустыню.

Уже в первой сцене заявлено тяготение фильма к образному обобщению, идущему, как мы увидим позднее, от фольклорных традиций. Скрупулезной фиксации конкретных жизненных реалий авторы предпочитают яркую, емкую характеристику. Достаточно в этом смысле сравнить кинематографическую картину пустыни с литературным описанием, где все как раз решает деталь, точное наблюдение: «Кроме медленно едущих и бредущих солдат, во всей степи, куда ни погляди, не было видно ни единого живого существа. Птицы и звери попрятались, спасаясь от страшной жары. За весь путь от Ак-Чили мурза только однажды увидел жаворонка, очумевшего от жажды. Обессилевшая крохотная пташка притаилась за пучком ковыля и, раскрыв маленький клювик, завела глаза. Услышав приближающегося всадника, жаворонок открыл глаза, но не взлетел, а только отполз немного, прижимаясь к земле брюхом».

«Кровь и пот».
Мурза Танирберген — Т. Джаманкулов

Характерен здесь сам принцип различия: общие планы — в фильме и своеобразное литературное укрупнение — в книге.

Внутренней символикой насыщен не только фон действия. Главные образные линии фильма развиваются авторами в том же стилевом ключе.

Главные герои — бедняк Еламан и богатый мурза Танирберген, отношения которых в книге даны в развитии, в фильме сразу же предстают как персонифицированные идеологические категории. Правда, при этом авторам удается избежать схематизма, создать живые узнаваемые характеры. В самом общем виде их можно определить как противостояние добра и зла, нового и старого. Изначально заявлены поэтому и противостояние этих героев и неизбежность победы одного над другим: добра над злом.

Неведомая сила, лишающая белую армию воды, ведущая ее к бесславному концу,— это отряд красных разведчиков, возглавляемых Еламаном. Что же касается Танирбергена, то на его долю выпало быть неудачливым проводником белых, который становится в глазах офицеров главным виновником всех несчастий, преследующих армию.

Так суждено судьбой, так суждено историей, словно говорит фильм.

Таким образом, ретроспекции, рассказывающие историю жизни Еламана и Танирбергена, воспринимаются нами в уже заданном авторами идейном направлении.

...В колонне белых камера часто выхватывает породистое, худощавое лицо мурзы — проводника. В камчатовой шапке, замкнутый и напряженный, он легко сидит в седле, погруженный в мрачные думы о былом своем могуществе, о былой власти любого своего слова, любого жеста.

Еще недавно Танирберген, младший брат волостного, был главой своего богатого рода,

владел лучшим в округе аулом. Он типичный представитель могущественной степной аристократии. Но былая сила незаметно, исподволь изменяет ему, будто что-то незримо точит его пока неколебимую власть. Не случайно поэтому в сценах, где Танирберген предстает еще в торжестве своего могущества, лицо его уже тронуто заботой, смутными опасениями и тревогами. Танирберген не знает, где поджидает его опасность, но интуитивно чувствует ее приближение, и главного своего врага он не напрасно подозревает в Еламане. Танирберген старается подавить, опередить Еламана — хитростью ли, подлостью ли, лестью ли...

Вот праздник молодежи в степи. Щедрое солнце над всхолмленным зеленым миром, веселые девушки на качелях, и за честь получить платок из рук любимой соревнуются в бешеной скачке джигиты. Подарка Акбалы, самой прекрасной девушки аула, стремятся удостоиться одинаково страстно влюбленные в нее Танирберген и Еламан. Но человек мурзы надрезает подпругу седла у коня Еламана, и в разгар скачки молодой батрак вылетает из седла. Платок Акбалы достается Танирбергену.

Потом, когда Еламана угнали в Сибирь за убийство притеснителя, купца Федорова, владельца рыбных промыслов, мурза тайком, глухой полночью, пробирается в убогое жилище соперника и похищает жену Еламана Акбалу, делает ее своей токал — второй женой.

И именно он, Танирберген, советует отдать в солдаты вернувшегося из Сибири вечно мятежного Еламана: авось, убьют этого бунтаря на фронте.

Но ни одна из побед не приносит мурзе радости, нелегкая дума точит его, предвещая поражение. Танирберген видит, что не способен укротить волю Еламана, умерить его мощь, словно борется не только с бесправным бедняком, но и еще с какой-то непобедимой и неведомой ему силой. Принципиален для фильма в этом смысле разговор главных героев:

Т а н и р б е р г е н. Запомните, я выбрал судьбу, предназначенную аллахом, и никогда не отступлюсь от нее...

Е л а м а н. Судьба, которую ты выбрал, сама накажет тебя.

Так оно и выходит. Не Еламан обрывает жизнь Танирбергена, а сама судьба, сам неотвратимый ход истории сметает мурзу.

...Измученный жаждой, презираемый белыми офицерами, утративший даже инстинкт жизни, мурза-проводник случайно, против собственного желания, выводит армию Чернова к стойбищу своего рода. Посланный им в аул гонец с приказом покинуть джайляу до цели не дошел, и люди мирно оставались в своих юртах.

Страшен эпизод разграбления аула белыми, солдатами, завершающий фильм «Кровь и пот».

Крики ужаса. Рев обезумевшего скота. Пылающие белые юрты. Опьяневшие от долгожданной воды и еды солдаты превратились в неуправляемую орду. Изнасилована байбише — старшая жена Танирбергена, его самого постигла страшная кара — он проклят сородичами. Налетевшая песчаная буря валит с ног потерявшего рассудок мурзу, и ему недостает сил подняться. Пробил роковой час.

Социальная сущность характера молодого мурзы подана в фильме — вслед за романом — открыто, беспощадно, обнаженно. И именно социальную типологию тонко, не огрубляя и не вульгаризируя характер, стремится выявить исполнитель роли Танирбергена — талантливый актер Т. Джаманкулов.

Промчавшийся над казахскими степями смерч — вихрь истории, сломивший Танирбергена, для Еламана оказался желанной очистительной грозой. И если путь мурзы — это путь падения, то путь Еламана — это восхождение к вершинам героического характера.

Еламан — один из галереи народных характеров, представленных в киноэпопее. И самый яркий, самый законченный из них. Признанный вожак в рыбацком ауле, он, Еламан, первым ушел от шонжара Кудайменде, бросил вызов баям, увлекая своим примером других пастухов, батрачивших на степных феодалов.

Однажды, в бурю, вспугнутый грозой косяк лошадей, который охраняли табунщик Еламан и его друг Рай, помчался к обрыву. Еламан бросился наперерез, завернул табун, но не-

«Кровь и пот». Кадр из фильма

сколько лошадей все же сорвались вниз и разбились. Погиб любимый скакун Кудайменде. И осатаневший бай, будто шашкой, вытягивает Еламана тяжелой плетью по лицу. «Руку врага жалеть — самому околеть»,— злобно бросает бай увещевавшему его Танирбергену. Эта «награда» понуждает Еламана уйти к рыбакам от ожиревшего, звероподобного шонжара, на которого он гнул спину целых семь лет...

Социальные антиподы, Еламан и Танирберген, вместе с тем носители противоположных моральных начал. Мурза загнал Еламана на фронт, украл жену,— он изворотлив и коварен. Душа Еламана не приемлет лжи, отторгает притворство. Потому-то доверяет ему народ, вслушивается в слово этого бедняка, дерзнувшего усомниться во всевластии даже русских толстосумов.

Актер А. Молдабеков, исполнитель роли Еламана, играет натуру вольную, как сами приаральские степи, это человек огромной внутренней силы, который вдруг распрямился и увидел, как задавлена безнаказанным произволом душа его народа. В бывшем табунщике заговорила кровь батыра, кровь бедняков-богатырей, чьи далекие подвиги славились в песнях и сказаниях.

Условно-героическое, идущее от фольклорного, опоэтизированного народного предания начало положено актером в основу образа Еламана. Но тяготеющее к внутренней символике решение не противоречит психологизму роли. Актер скуп в отборе профессиональных средств, он не «рвет страсти» — скорее предпочитает «недоговоренность», восполняя ее глубиной внутренней жизни своего персонажа.

Героизация образа Еламана, нравственно идеальное в нем идет от специфики фольклорных традиций, принципов архаической типизации — эти черты в известной мере свойственны экранизации в целом.

Нурпеисов четко наметил социальное размежевание героев романа. Так же четко поляризировал он их этические, нравственные позиции. Ключом к такому разделению характеров служит эпиграф, взятый у Карамзина: «Друзья мои! Чтобы живо чувствовать всю дерзость человеческого духа, надобно быть в открытом море, где одна тонкая дощечка, как говорит Виланд, отделяет нас от блаженной смерти». В романе Еламан погибает. Он истекает кровью, вероломно настигнутый офицерской шашкой. Этот человек «живо чувствовал всю дерзость человеческого духа». Он дерзнул пробудить вечно дремотную казахскую степь, он заговорил о братстве рыбаков, пастухов, о солидарности со старшими братьями — «хорошими русскими». А ведь о них говорили, что русских не охраняет зеленое знамя пророка, ибо они кафыры, иной веры, и «дети степей», по стародавнему обету, избегали их.

Точно так же, как победы Танирбергена несли в себе горький привкус близкого поражения, поражения Еламана исполнены предощущением грядущей победы. В этом смысле кажется закономерным, что, в отличие от романа Нурпеисова, Еламан в фильме остается жить.

По законам строго реалистического повествования Еламан должен был погибнуть. Его гибель — великая жертва народа в борьбе за лучшее будущее. По законам героического эпоса, принятым в фильме, Еламан бессмертен.

Укрупнение мифологической, народной традиции ощутимо и в образе Акбалы (Г. Шайбекова) — этого слабого, доверчивого и неразумного женского сердца. Прельстившись внешней красотой, блеском и великолепием Танирбергена, Акбала проглядела подлинного героя в грубоватом и внешне неприметном Еламане, а вместе с тем проглядела и свою судьбу, предопределив свою трагическую участь. Простодушие Акбалы не защитило от неотвратного хода истории, сметающего всех, кто сделал ложный выбор. Но не лишило героиню нашего сочувствия. В образе Акбалы, в ее судьбе воплощены и целомудрие и косность патриархальных обычаев, здесь слышен мотив трагической вины и возмездия за нее.

...Юная красавица насильно выдана за нелюбимого, родила ему в муках сына, убежала с желанным — с богатым красавцем, родила по любви, но прокляли ее люди, проклял родной отец, отвернулся любимый, и она, опозоренная соплеменниками, пошла куда глаза глядят, одна, без скарба, без сына, да отойти далеко от аула не сумела, оказалась на пути дико мчащегося табуна...

Авторов фильма можно упрекнуть в том, что, увлекшись мифом, символикой, они вовсе опустили такие важные в романе куски, как возвращение казаха-солдата на родину, его сближение с рабочими железнодорожного депо, участие в армейских операциях красных; в том, что непрописанным, по сравнению с литературным образом, остается комиссар Дьяков (Г. Юдин), оказавший огромное влияние на формирование взглядов Еламана. За кадром оказались также боевые действия красных командиров, ряд образов железнодорожных рабочих и так далее.

Для проблематики фильма чрезвычайно важное значение имеет тема социального созревания Еламана, его встреча на фронте с революционно настроенными русскими солдатами, зачисление в красный отряд. По заданию командования Еламан формирует из казахов бедняков конные отряды. Он снова среди рыбаков, рассказывает им о гражданской войне. Один из слушателей кривится: «Война-то идет между русскими, пускай они и воюют. Зачем нам вмешиваться в их дела?» Но теперь Еламан знает, как отвечать: «Нет, это наши дела. Они нас всех касаются. Каждого из нас. Война идет между баями и бедняками».

Таких слов люди никогда не слышали. Реакция рыбаков разная, кто-то тянется за крикливой женой домой, но семя уже брошено — большинство мужчин стоит за агитатора.

У Нурпеисова как сама тема, так и движение Еламана к правде «русских», работа души этого человека развернуты полифоничней, объемней, наконец, психологически сложнее.

Фильм переводит многие страницы прозы в информативный показ.

Однако стоит ли упрекать авторов в последовательности при воплощении своего самобытного художественного замысла, в значительной степени отличного от литературного? Ведь купюры в тексте романа продиктованы прежде всего этим замыслом. Отступление от классической социально-бытовой традиции эпического романа во имя художественных традиций героико-романтического народного эпоса не умаляет социально-исторической правды, глубины их идейной позиции, а отражает поиск новых, возможно, в чем-то более близких киноискусству путей эпического постижения революционной темы.

Скорее стоит пожалеть, что авторы не всегда выдерживают избранную стилистическую тональность. Не найдено, к примеру, адекватное стилистике фильма решение образа белой гвардии: как две капли воды, она похожа на стереотипные образцы. Е. Евстигнеев, играющий генерала Чернова с тонким психологизмом, существует в картине автономно.

Просчетом кажется и то, что, не в меру увлекаясь динамикой, темпом, заданными драматургией, фильм временами утрачивает эпическое дыхание, скатываясь на путь приключенческого беллетризма.

...Жестоки песчаные, взахлест, бури на берегах Арал-моря. По законам бесхлебных степей жил кочевой народ здешнего края. Изредка вздымалась буря его гнева, и тогда, как от разбушевавшейся стихии, дрожала земля. И снова погружалась в дремоту степь.

Пока не пришла революция.

О вековых устоях жизни народа поведал Мухтар Ауэзов в своей эпопее «Абай». О буре гражданской войны рассказал продолжатель его традиций Абдижамил Нурпеисов в романе «Кровь и пот». Экранизация романа, бесспорно, станет вехой в истории национального киноискусства. Самобытный, вобравший в себя опыт национальной культуры, фильм оказался, хотя и на свой лад, достоин своего первоисточника.

Лев Гинзбург

Один час в ФРГ

«ФРГ — УРОК НЕМЕЦКОГО».
Авторы сценария А. Колошин, В. Ломейко. Режиссер А. Колошин. Операторы В. Микоша, А. Колошин. ЦСДФ. 1979.

В фильме А. Колошина зрителю преподан урок немецкого. Название заимствовано у известного западногерманского писателя Зигфрида Ленца (мы помним его роман), урок, однако, в данном случае иной: в течение часа мы путешествуем по Федеративной Республике Германии — вдоль, поперек, вглубь.

Урок нелегкий, потому что конечная цель урока — осмысление истины. Что сложнее этого?

Для людей поколения авторов фильма «урок немецкого» начался давно. В советской довоенной школе мы учили не только Plusquamperfektum, Futurum II, не только мелом на доске выводили: schreiben — schrieb — geschrieben. С детства нам внушена была любовь к Германии Маркса и Энгельса, нас охватывало горячее чувство солидарности с немецким пролетариатом, с героическими немецкими антифашистами, в наш тогдашний урок немецкого входили боевые песни Эрнста Буша, перед нами был овеянный революционной романтикой образ легендарного Тельмана. Мы учили стихи Гете и баллады Шиллера, влюблялись в стихи Гейне и сами порой объяснялись его словами в первой любви.

Потом...

Потом был иной «урок немецкого», когда сердце выстукивало — смерть немецким оккупантам! И в огненной схватке, при первом «прямом» контакте с немцем достаточно было двух слов из разговорника: «Хенде хох!» — руки вверх!..

Впрочем, и немец кричал: «Рус, сдавайся!», а после бубнил: «Гитлер капут!».. Зато понимали мы друг друга без переводчика.

Прошлое давит на людей тяжким грузом. Нелегко сбросить с себя эту глыбу.

Обожжена память.

Висят в траурных рамках дорогие портреты.

Мертвые остаются молодыми.

Прошлое может, должна сдвинуть река времени, поток событий, поступательное движение жизни. Ее логика. Ход истории.

Каким будет этот ход, определяют люди.

Для авторов фильма «Урок немецкого» — урок нового в Западной Германии.

Они без обиняков признаются:

«Для русского непрост и нелегок вопрос: послевоенные немцы на Западе — какие они?..»

Поразмыслим, задумаемся в тишине и в темноте зала:

как относятся они к своему прошлому, к самим себе? как относятся они к нам?.. От понимания этого и от взаимного доверия во многом, наверное, зависит будущее...

Я смотрел фильм, вспоминал.

Впервые в Федеративную Республику Германии я попал летом 1956 года: автобус въезжал в Wunderland, в «чудо-страну», в страну начинающегося «экономического чуда». Не все еще развалины были убраны. Еще только становился на ноги ослепительный Франкфурт-на-Майне, еще в Дюссельдорфе на задворках, прикрываемые новопостроенными небоскребами, гноились руины, еще Бонн не приобрел столичного лоска, но все уже пенилось, пузырилось, сверкало на солнце, ошарашивало какой-то надсадной витальностью: живем! продаем! покупаем! путешествуем! имеем! наживаем!.. Можно было подумать, что никто не пал под Моздоком, под Новороссийском, под Курском, во Франции, в Африке. Можно было подумать, что не было ни Освенцима, ни Дахау. На территории концлагеря Дахау — в тех же бараках — жили люди, «переселенцы». На обрывках колючей проволоки сушилось белье.

Кому могло прийти тогда в голову, что здесь будет место массового паломничества, музей предостережения?!

С афишных тумб взывала искромсанная ножевыми ранами карта Германии в гитлеровских границах: «На три части?! Никогда!»...

Это было в 1956 году.

В 1960 году в Мюнхене Леонгард Франк, старый писатель, читал мне свою новую пьесу. В ФРГ судят девушку, обесчещенную нацистами, не выдержавшую глумления и отомстившую своим палачам. Один из персонажей пьесы произносил примечательные слова:

«Портрет Гитлера не висит больше в этой комнате, но его сатанинский дух жив и попрежнему действует в нашей стране. Этот сатанинский дух, который и сегодня угрожает нашему народу, должен быть навсегда и окончательно выкорчеван».

В павильонах ярмарок, выставок, в больших спортивных залах собирались землячества.

В Дюссельдорфе над территорией ярмарки развевались восточно-прусские флаги. Лоточницы предлагали сувениры с восточно-прусскими ландшафтами. В павильонах проводились бессмысленные «референдумы»: кто за передачу такой-то территории Польше, Советскому Союзу? Кто за немецкое управление? На «Рейнском стадионе» демонстранты несли гигантский макет памятника в Танненберге.

Накапливался горючий материал...

В те годы я много писал о западногерманском реваншизме не от того, что со всех сторон на меня лезли зловещие призраки. Они не были призраками, у них была власть.

В 1963 году я своими глазами видел официальную церемонию.

Стоял, выпятив живот, государственный секретарь Глобке, он был причастен к выработке нюрнбергских «законов» о «чистоте расы» — вследствие этим законам в печах сгорели миллионы людей. Стоял поджарый, подтянутый главнокомандующий, генерал, военный преступник Ферч. Позировал фотокорреспондентам бывший командир батальона карателей «Нахтигаль», министр Оберлендер.

Сколько же пришлось преодолеть!.. Скольким переболеть!

Какую энергию следовало придать потоку времени!..

Смотрю фильм.

Бонн. Рыночная площадь.

«Патриархален этот рынок перед старой ратушей. Патриархален город...»

Панорама по новому зданию.

«...Хотя стекло и бетон методично и неумолимо наступают на старину...»

На «старину» наступали не только стекло и бетон: время.

17 июня 1963 года я слушал на рыночной площади Аденауэра.

В Бонне отмечали десятилетие «восстания в Берлине» — фашистского путча.

Митинг был назначен на восемь часов. Народ лениво собирался, гуляя, заходила на площадь праздная публика, некоторые просто прогуливали комнатных собачек. В четверть девятого площадь была еще наполовину пуста. На балконе розового здания ратуши ждали организаторы митинга. Бургомистр Даниэльс дул в микрофон.

Двадцать минут. Полчаса... На площади появились школьники из объединения «Дети Востока» в черных галстуках, выстроилось «коридором» несколько факельщиков, ветер трепал чадящее пламя.

Наконец движение в толпе: показалась карликовая полицейская машина, в стеклянной колбе чертиком метался фиолетовый огонек; за ней — другой автомобиль. В нем сидел старый канцлер. Он сонно смотрел на толпу, разводя в знак приветствия поднятыми над головой руками. У него было загорелое, во множестве мелких морщин лицо. Лицо с т а р о й Германии.

Раздались недружные аплодисменты, испуганно залаяли болонки (они потом лаяли всякий раз, когда раздавались на площади аплодисменты).

Аденауэр держал речь. Он говорил о том, как обидели Германию, о «страдающих» на Востоке «братьях».

Это было повторением многих его речей, к которым люди привыкли, и слушали его невнимательно.

Накрапывал дождь. Толпа постепенно расходилась.

Кончалась «эра Аденауэра».

Я смотрю фильм.

Май 1973 года.

Бонн.

Десятки тысяч людей вышли приветствовать приезд Леонида Ильича Брежнева. Советский лидер впервые после войны ступал на землю Западной Германии.

Вилли Брандт встречает Леонида Ильича, спускающегося по трапу самолета.

Развеваются государственные флаги Советского Союза и ФРГ.

Дикторский текст гласит:

«Чтобы это произошло, многое должно было измениться на Рейне... Старая политика должна была уйти...»

В фильме есть кадры, которые говорят о политических переменах больше, чем статьи иных комментаторов.

Есть удивительные метафоры.

Выборы в бундестаг в 1969 году.

Рука опускает бюллетень в ящик.

Голосует Шеель.

Рука опускает бюллетень.

Голосует Брандт.

Голосует тогдашний канцлер Кизингер.

Скачут всадники.

Ска́чки.

Кто придет к финишу первым?

Накал политических страстей.

Предвыборные плакаты партий.

Ораторы на трибунах.

Скачут всадники.

Поет карнавальная певица Маргет:

«Счастье никому не падает с неба. Никто не может надеяться на счастливый жребий... В жизни приходится и рискнуть иной раз...»

Скачут всадники...

«...И вдруг выиграешь ты!..»

Из ящика высыпают избирательные бюллетени.

Всадники падают с лошадей.

Лицо Кизингера...

Всадник упал с лошади...

Председатель бундестага говорит, обращаясь к Вилли Брандту:

— Депутат Брандт, вы согласны возглавить правительство?..

— Да, господин президент, я согласен.

Впервые за двадцать лет в ФРГ пост канцлера переходит к социал-демократу.

Видим: шофер переставляет флажок на машину нового канцлера.

Что усваиваем мы сейчас на уроке немецкого?

Отчего свалился с лошади незадачливый всадник?

Нет, дело не в «невезении» или в чьем-то «везении». В наше время не может не провалиться политика, построенная на разжигании голой вражды, на пустых и неосуществимых иллюзиях, без какого бы то ни было учета реального положения вещей. Лишенная здравого смысла.

Фильм доказывает это с предельной убедительностью. Лаконично, резко. Образно.

Мы видим: Вилли Брандт с делегацией ФРГ идет по Красной площади.

Я цитирую дикторский текст:

«Новое правительство проявило политический реализм, совершило поворот в «восточной политике» ФРГ».

В августе 1970 года Вилли Брандт и Вальтер Шеель прибыли в Кремль.

«Московский договор стал первым листком календаря наших новых отношений. За ним последовал договор с Польшей, признание Бонном ГДР...»

Особое значение приобретала встреча Вилли Брандта с Леонидом Ильичом Брежневым.

В фильме мы впервые видим редкие кадры, запечатлевшие это событие.

К зрителям обращается Вилли Брандт. Он вспоминает:

«В Крыму, в Ореанде мы говорили не только о политике, но о людях, о странах, об истории, о нас самих, о наших семьях. Много говорили о европейских проблемах, о европейской безопасности. Мы были тогда на подступах к тому, что четыре года спустя привело к конференции в Хельсинки. Нам ставили в вину непринужденность бесед. На фото мы без пиджаков, купались вместе. Смехотворно, но были критики, которые усмотрели в этом недостаток принципиальности.

Брежнев особенно интересовался, что будет с Московским договором. Я рассказал о серьезных разногласиях, о горячих дебатах в парламентских инстанциях ФРГ...»

Голосование в бундестаге. Это было 9—10 мая 1972 года.

Я оказался в ФРГ, в Кельне, накануне, в конце апреля. Напряжение в стране достигло предела. Все ждали: удержится ли правительство Брандта? Парламентский поединок — не хоккейный матч и не шахматное состязание. Борьба шла между мертвечиной и живой жизнью, между политической затхлостью и свежим ветром перемен, между античеловечными претензиями реакционеров и человеческим стремлением к миру — борьба, которая не вчера началась и не завтра кончится.

В Кельне в канун пасхи на площади Ноймаркт толпились сотни молодых людей. На груди, на спине укрепили плакаты — красные и желтые буквы на синем: «Ратифицировать договоры с Москвой и Варшавой!»

На эстраде студенты Боннского университета исполняли куплеты:

Заключите договор с Москвой!
Подпишите договор с Москвой!
Да, с Москвою! Да, с Варшавой!
И не верьте прессе правой,
И плевать нам на ее истошный вой!

Молодой человек играл на электрогитаре, девушка била бубном по колену:

Быть не может возраженья:
Лучше, чем вооруженье,
Прочный мир с Варшавой и Москвой!..

В фильме «Урок немецкого» — много митингов, демонстраций, шествий. Это не «избитый» прием. Шквал политических страстей в ФРГ заливает улицы и площади городов, стены, заборы испещрены политическими лозунгами.

Диктор говорит:

«С нетерпением ожидали результатов подсчета...»

Мало сказать — «с нетерпением»...

— Если договоры не ратифицируют, это будет национальный позор, катастрофа, — говорил мне в те дни писатель Эрих Кестнер. Автор известных и у нас книг («Эмиль и сыщики», «Антон и кнопка», «Близнецы»), поэт, чья антивоенная сатира будоражила в свое время всю веймарскую Германию, он хорошо усвоил горький опыт века — семьдесят три года тянулась линия жизни сквозь войны, катастрофы, кризисы. Одно из последних

стихотворений, написанных Кестнером — «Баллада о кротах», — с жутковатым сарказмом изображало «быт» благоустроенного цивилизованного подземелья, в которое переселится человечество после ядерной войны. Смысл баллады понятен: речь шла не просто о ядерной войне, а о жизни вообще. Человек может в конце концов приспособиться почти к любым условиям. Может жить и в комфортабельном подземелье, под искусственным солнцем. Но это жизнь уже не людей, а кротов...

Людей, однако, не устраивает такая перспектива.

Ожесточенные дебаты вокруг «восточных договоров» вышли в ФРГ за внешнеполитические рамки. Ратификация стала одним из самых жгучих вопросов потому, что для миллионов западных немцев она была связана с проблемой: как жить дальше? Быть вечными пленниками прошлого, тащить на себе его груз или очиститься от его скверны?..

Зал заседаний. Депутаты бундестага ждут. Затем аплодируют.

«...Оппозиция получила 247 голосов. Получи она на два голоса больше, — правительство Брандта ушло бы в отставку. Таким образом, Восточные договоры были ратифицированы»...

Урок немецкого.

Нет, сейчас мы присутствуем действительно на уроке, в гимназии. Учитель географии:

— Дорогие ребята, сегодня мы поговорим о стране, в которой мы живем — о Федеративной Республике Германии... Она расположена в Центральной Европе, и потому у нее много соседей: Дания, ГДР...

Авторы фильма понимают, что значат в устах западногерманского школьного учителя эти слова. Ведь многие его коллеги по-прежнему именуют ГДР «советской зоной». Многие, но уже не все. И таких, кто осваивает правильную терминологию времени, становится все больше.

Я смотрел фильм, думал: давно ли политический климат страны определяли баловни «экономического чуда»? Смогут ли вновь беспрепятственно господствовать в политике глобке и оберлендеры — черные тени фашизма? Еще рано подводить итоги, да и не на всякий вопрос дашь ответ, однако ничто не прошло даром: ни мощные организованные выступления рабочего класса, ни бунтарство молодежи, передовой интеллигенции.

И все же, и все же...

Летом 1979 года в Нюрнберге я попал на массовый митинг, на котором в связи с выборами в «европейский парламент» выступал Франц Йозеф Штраус. Он стоял на трибуне, над ним во всю ширину эстрады на плакате было начертано: «Европа-79. Да — свободе. Нет — социализму». Что значила здесь «свобода»?.. Штраус показался мне опытным политическим оратором. Он говорил без излишней аффектации, но энергично, напористо. К «отцам» европейской «свободы» он отнес Аденауэра, Де Гаспери, Роберта Шумана... Своей речью он как бы попирал, топтал социализм, пагубное, с его точки зрения, стремление к политической и нравственной «новизне», «левизне», к обновлению. На этом же митинге Штраус сказал: «ФРГ — наше государство, но объединенная Германия остается нашим отечеством».

Как это следовало понимать?

В тот же вечер в специальной телепередаче я увидел карту этого воображаемого «отечества», воображаемой «объединенной Германии», разделенной «пока» на три части: ФРГ, ГДР... Австрия.

Я пожалел о том, что это не смогло попасть в «Урок немецкого».

Фильм не чернит и не идеализирует, его объектив объективен, он видит, не отворачивается — от юноши, который держит в руках плакат: «Я ищу любую работу»... Таких молодых людей в Западной Германии сто тысяч.

Тысячи молодых людей нуждаются в профессиональном обучении, а предпринимателям нет до этого никакого дела. Будь места для профессионального обучения, было бы меньше безработной молодежи... А тут еще увольнения под предлогом рационализации...

Об этом в фильме свидетельствуют молодые граждане одной из богатейших, благоустроенных стран Запада.

Авторы фильма хотят докопаться до истины, узнать: как живут люди?.. Их интересуют заработная и квартирная плата, стоимость продуктов, коммунальные расходы, страховка... Почему здесь так умеют считать марки и пфенниги?.. Нет, не из скопидомства, не из традиционной педантичности, стремления к строгой житейской упорядоченности — считать пфенниги человека даже не бедного — среднего достатка — заставляет жизнь.

Рассказывает рабочий.

Рассказывает домохозяйка.

Урок немецкого продолжается.

Тот, кто знает ФРГ поверхностно, может удивиться: все, казалось бы, хорошо, прочно, уютно, отчего же стольких людей точит недовольство?

Фильм не всегда отвечает на это с исчерпывающей полнотой.

Жаль, например, что в фильме слишком бегло, привычно говорится о внутренних побуждениях, которые заставляют многих людей, в особенности молодых, отказываться от материального благополучия, от «просперити», во имя высоких идей, гуманных и разумных целей. О попытках отгородиться от циничной «культуры» буржуазного мира и официальной, ханжеской буржуазной «нравственности». О различных — в том числе и болезненных — формах протеста.

Не показано в фильме и другое явление: внутренняя опустошенность тысяч и тысяч жертв бездуховности, равнодушия, воинствующего бескультурья, на которое жалуются лучшие представители демократической общественности в ФРГ.

Благодаря промышленному Руру, земля Северный Рейн — Вестфалия самая богатая земля ФРГ. В Руре больше всего миллионеров, но тут и самый мощный, организованный рабочий класс. Рабочие Рура заставили предпринимателей считаться с собой.

На экране — индустриальный пейзаж, сталевар у печи, а я вспоминаю свою поездку по Руру осенью 1977 года: покрытые копотью города-поселки, где даже листья деревьев казались задымленными, чередовались с гигантами индустрии.

В Эссене я услышал голос рабочего Рура — его пролетарских поэтов. Литературная «группа 61» возникла из желания рабочих увидеть себя в зеркале литературы, громко заявить о себе. Старый рурский рабочий, поэт Йозеф Бюшер сказал:

— Недовольным хотят заткнуть рты, загнать критический дух в гетто. Но нас не заставят молчать!..

Недовольство — не есть брюзжание. Недовольство рождает поступки.

Клаус фон Брохем — веселый скрипач, был первой скрипкой в городском оркестре Кельна, но ушел оттуда.

В фильме он говорит:

— За свою жизнь — мне сейчас 37 — я понял, что там, наверху, играешь только для немногих, для надменной элиты — и сам становишься таким. А я этого не хочу, не хочу иметь с ними ничего общего. Да, я хочу быть частью народа... Моя музыка изменилась, стала живее, она говорит о жизни...

Здесь — замечание к авторам фильма. Деятелям искусства, литературы, науки ФРГ уделено слишком мало внимания, хотя среди них есть выдающиеся имена.

Мне сравнительно часто приходилось бывать в городах земли Северный Рейн — Вестфалия, в частности, в Дортмунде. Союз писателей этой земли возглавляет Йозеф Реддинг — недавно у нас вышел в переводе на русский язык сборник его рассказов. У Реддинга — массовая аудитория, главным образом — рабочая. Мне хочется напомнить его биографию: из отравленного фашизмом детства он шел в жизнь сложным путем. Два года после окончания гимназии работал бетонщиком, странствовал, изучал психологию, германистику, историю искусства, в США стал одним из близких сподвижников Мартина Лютера Кинга. В Индии, в Африке, в Латинской Америке долгие годы изучал в лепрозориях жизнь больных проказой — не из любопытства, а чтобы внушить себе и другим чувство понимания чужой боли, неприятие самодовольства, бездумного и бездушного благополучия.

В стихах и рассказах Реддинга — то, о чем говорят «рурские» эпизоды фильма: борьба рабочих за свои права, солидарность, сопротивление произволу предпринимателей. И — яростное отрицание милитаризма.

Жаль, что фигуры, подобные Реддингу, в фильме отсутствуют...

Почему множество западных немцев заинтересовано в сотрудничестве с Советским Союзом?

Бывая в ФРГ, я не раз задавал себе этот вопрос. Нет, дело здесь не только в практической выгоде, которое такое сотрудничество несет и рабочему, и инженеру, и представителю деловых кругов. Сотрудничество это — глубоко нравственно, оно отвечает нравственным потребностям честных людей.

В фильме мы видим, как государственные визиты, встречи на высшем уровне превращаются в реальные, конкретные дела, в торговое сотрудничество, в промышленные взаимосвязи, в научный обмен. Но мы узнаем главное.

Рурский сталевар говорит:

— Рабочие ФРГ понимают: пока люди торгуют, они не стреляют друг в друга...

Ландшафты, ландшафты, автострады... Красивая страна... Ухоженная, благоустроенная земля... Нет, фильм не идеализирует, не умиляется и ничего не чернит.

Есть, однако, в сегодняшней действительности ФРГ черное пятно, язва в сердце. Это так называемые «запреты на профессию».

Людям старшего поколения эти запреты напоминают недобрые, старые времена.

Томас Манн предостерегающе сказал: «Антикоммунизм — главная глупость нашей эпохи».

Фильм показывает западногерманских коммунистов, тех, кого не сломить никаким «запретом». В их словах — не жалоба, другое: огромное чувство собственного достоинства, воля к борьбе.

Как становятся борцами, обретают истину?

Однажды случай свел меня с типографским рабочим Армином К. и его женой Ренатой. Рената из служащих, Армин из рабочих. Родители его разошлись вскоре после войны. Прежде отец был горняком, потом завел продуктовую лавку. Мать на пенсии.

Я спросил Армина:

— Ваш отец был на войне?

Он ответил:

— Не знаю... Помню его фотографию в форме...

С четырнадцати лет Армин стал работать в типографии одного епископа, был убежденным католиком.

— Типография епископа, а печатали там порнографическую литературу... Однажды на профсоюзном собрании впервые услышал стихи. Это был Брехт — «Ковровщики Куян-Булака чтят Ленина». Произвело огромное впечатление. Пальцы набирали молитвенники, визитные карточки, бланки счетов, порнографические тексты. А из головы не выходили брехтовские ковровщики... И я не мог понять, почему же я тут, когда правда на стороне ковровщиков? С 1962 года Армин активно участвует в рабочем движении.

Я спросил, были ли ему известны нацистские преступления, повлияли ли они на его выбор?

— Конечно... Среди моих родственников некоторые были в СС охранниками, они приходили к нам домой, ржали, со смаком вспоминали свою службу. У них не было ни тени раскаяния. Они даже зверства не считали зверствами. Просто: «русские — не люди», «поляки — не люди», «евреи — не люди». Они были в этом абсолютно убеждены, так же как были убеждены в том, что Советский Союз напал на Германию. И то, что это противоречило известным фактам, вызывало в них еще большую убежденность в своей «правоте».

У таких, как Рената, как Армин, как молодые демонстранты, которых мы видим в фильме, отвращение к реакции открытое. Конечно, действовать им приходится в менее опасных условиях, чем когда-либо прежде, но в основе их поступков лежит то же активное неприятие зла, которое вело когда-то людей в ряды Сопротивления...

Впрочем, сегодня слово «сопротивление» — Widerstand используют и неонацисты. О так называемой «Акции сопротивления» у нас достаточно много написано, и я об этой фашистской организации слышал не раз. Но тем не менее, увидев на площади Ганса и Софьи Шолль героев антигитлеровского Сопротивления, на здании Мюнхенского университета намалеванную черной краской букву «W», вздрогнул от неожиданности.

Сопротивление чему?

Прежде всего разрядке, нормальным отношениям с СССР, ГДР, с другими социалистическими странами. Корнями «движение» уходит в антикоммунизм, в паническую боязнь демократии, боязнь того, что «новые веяния» поколеблют старые устои.

От слов переходят к действиям.

В Мюнхене есть дом на Кайзерштрассе, где жил Ленин.

Помню, мы снимались на фоне этого дома, на фасаде была укреплена мраморная мемориальная доска.

Осенью 1970 года прогремел взрыв.

Виновные не были «найдены».

Жильцы дома получали угрожающие письма: если доска будет восстановлена, взлетите на воздух!

В фильме горестные снимки.

— ... Эти остатки мемориальной доски мы нашли в погребе...

В «урок немецкого» неизбежно должно входить узнавание воинствующего неонацизма, его повадок, его множественных обличий.

С этой задачей фильм справляется мастерски.

Замечателен его антифашистский разоблачительный пафос. Его гнев.

И достаточно глубок анализ явлений...

Одна из самых больших удач и «находок» режиссера — использование знаменитого отрывка из поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка»:

...Мерзавцы, сгнившие давно,
Смердя историческим смрадом,
Полунегодяи, полумертвецы
Сочились последним ядом.
И даже главного пугала труп,
Как призрак встал из гроба,
Налитая кровью народов и стран,
Раздулась гнилая утроба.

Кажется, Гейне специально написал эти строки, чтобы ударить ими по организаторам пресловутой «гитлеровской волны», которая вдруг обдала коричневой грязью Западную Германию, наводнила прогитлеровской литературой ее книжные магазины, испохабила фотографиями нацистских «фюреров» страницы ее массовых изданий, осквернив фильмом «Гитлер, история карьеры» западногерманский киноэкран.

В фильме кадры, идущие на фоне гейнев-

ского текста — блистательная мультработа, воссоздающая кровавую фантасмагорию гитлеризма — могучий контрудар по фашистской пропаганде, суровое напоминание о том, что «никто не забыт и ничто не забыто».

«Урок немецкого» создан победителями фашизма.

Они говорят:

«Прошлое живет в каждом из нас. Отсюда наша обостренная настороженность к любому проявлению неонацизма... И кто вправе нас за это упрекнуть?..»

Я пишу не рецензию, а делюсь впечатлениями, мыслями и воспоминаниями, которые вызвал во мне «Урок немецкого».

О нацизме и неонацизме написано и сказано многое. Документальный кинематограф, как правило, показывает неонацистские сборища и встречи эсэсовских «ветеранов». Есть, однако, явления более сложные. В них следовало бы вникнуть.

Конечно, было бы любопытно увидеть на экране судебный процесс над нацистскими преступниками в ФРГ: юридическую казуистику, момент вынесения оправдательного приговора убийцам. Речь идет об осуждении фашизма, преступных гитлеровских методов. Так, существуют многочисленные попытки с помощью различных средств, в том числе и с помощью кино, нейтрализовать антифашистские настроения, придать им характер ни к чему не обязывающих ламентаций, превратить активное сочувствие к жертвам гитлеризма в очередное безобидное «поветрие».

Фильм устремлен в будущее.

В политике, как в жизни, не следует терять надежду.

Вновь на экране — государственные флаги СССР и ФРГ на здании аэропорта в Бонне.

Леонид Ильич Брежнев и канцлер Гельмут Шмидт.

Подписание важных документов.

Исторические мгновения.

Авторы фильма размышляют:

— В личном общении, видно, быстрее и легче понимаешь друг друга, рождается доверие. И не последнее — в том, что они сами прошли через войну...

«Хотят ли русские войны?» — эту песню поют на немецком языке студенты Кельнского университета.

А немцы здесь, хотят ли?..

Фильм спрашивает, фильм ждет ответа...

Идут солдаты бундесвера.

Диктор говорит:

— Не может оставить спокойным то, что на военных маневрах в ФРГ противник — всегда с Востока, что бундесвер стал главной ударной силой НАТО...

Поезд вдоль полей. Пейзаж.

Но — «мы призываем преодолеть кровавое прошлое Европы не для того, чтобы забыть о нем, это невозможно, но для того, чтобы оно никогда не повторилось».

В этих словах Леонида Ильича Брежнева точно выражен главный смысл разрядки...

В финальных кадрах «Урока немецкого» — показан урок русского:

— Познакомьтесь, это Максим... Познакомьтесь, Анна, Иван.

Голос учительницы:

«Максим гуляет в парке... Гуляет в парке...»

В Эссене на первомайском митинге говорит канцлер Шмидт:

— Я прошу вашей поддержки политике мира, политике взаимопонимания и разрядки по отношению ко всем нашим партнерам в мире. Подстрекатели нам не нужны. Мы достаточно хлебнули войны, отчаяния, несчастий...

Урок немецкого подходит к концу.

Довольны ли мы этим уроком?

Бесспорно, да.

Правда, иногда кажется, что объектив только скользнул по поверхности явлений, кое что не заметил, вернее, не успел заметить.

Противоречия между отчаянным стремлением реакции превратить завтрашний день в день вчерашний и нетерпением, волей свежих, молодых сил приблизить будущее, закрепить его в сегодняшнем дне — все это показано хорошо, хотя могло быть показано полнее.

И все же мы благодарны создателям фильма. Многое мы поняли, над многим задумались. Сколько мы пробыли в ФРГ? Час? Или долгие годы? Не по автостраде проехали — по тернистым, извилистым путям истории.

*Станислав Ростоцкий —
Армен Медведев*

Оплачивая долг поколения

Поначалу мне казалось, разговор не склеится. Слишком уж не соответствовал в момент нашей встречи душевный настрой Станислава Ростоцкого канонам привычной «беседы за рабочим столом». Все, что связано с последней, завершаемой работой («Профессия — киноактер»), было еще чересчур горячо: не хотелось режиссеру «на людях» разбирать и оценивать не до конца пережитое. Планы на будущее пока не оформились достаточно, чтобы о них можно было говорить для печати, сразу же предупредил Ростоцкий. Вопрос: а что, мол, у вас на рабочем столе сегодня? — безнадежно завис.

...Впрочем, никакого «рабочего стола» перед нами не было. Была стандартно обставленная тесная комнатка на киностудии имени Горького — штаб съемочной группы фильма «Профессия — киноактер». Я ждал Ростоцкого, а его не отпускали дела. Дела, наверное, очень важные, если судить по сосредоточенности собеседников режиссера, его давних товарищей, давних сотрудников — оператора В. М. Шумского и артиста В. В. Тихонова. Наблюдая за ними, я поддался было соблазну «поднакопить» материал для этюда — «мастера за работой». Однако тщетно. Как и всякий непосвященный, случайно оказавшийся свидетелем одного фрагмента необъятного процесса создания фильма, я вскоре ощутил себя «инопланетянином».

Что ж, оставалось лишь думать о своем, коротая минуты, или вспоминать, настраиваясь на первую фразу предстоящего интервью...

Вспомнил Станислава Ростоцкого в кожаной курточке особого «лётного» покроя, какие были в моде 25—30 лет назад. В такой вот курточке он пришел зимой 1955 года в Дом кино, который тогда еще помещался на Ленинградском проспекте, на просмотр фильма «Земля и люди». Стало быть, его «крещение» состоялось почти двадцать пять лет назад...

Кинематограф переживал тогда время важное, плодоносное. Да и не только кинематограф. Народ, построивший великую державу, отстоявший ее честь и свободу в невиданной по своим масштабам и кровопролитности войне, вновь щедро открывал сокровищницы таланта, знаний, энтузиазма на благо Родине.

Какое движение, какое кипение творчества вызвала тогда в кинематографе строка партийной директивы об увеличении производства художественных фильмов до 120 ежегодно. Главное было достигнуто незамедлительно: начался приток свежих сил на кинопроизводство, сообщивший «важнейшему из искусств» бодрую энергию дальнейшего развития.

Четверть века — срок изрядный в жизни человека. В четверть века укладывается больше трети истории советского кинематографа. И время это нельзя представить и оценить без вклада поколения Григория Чухрая, Сергея Бондарчука, Юрия Озерова, Льва Кулиджанова, Якова Сегеля, Татьяны Лиозновой, Михаила Швейцера, Александра Алова, Владимира Наумова, Юрия Егорова, Латифа Файзиева, Марлена Хуциева, Реваза Чхеидзе, Тенгиза Абуладзе, Владимира Басова... Станислава Ростоцкого. Слышу возражения скрупулезного историка: «Они не принадлежат к одному поколению! В вашем списке есть и те, кто к тому времени едва вышел из юношеского возраста, и такие, которые в Великую Отечественную войну уже были солдатами и офицерами. Их всех часто называли в те годы молодыми, но это далеко не точно...» Все так: каждый посвоему и в свой час находил дорогу в искусстве, большинству из поколения 50-х годов было за трудцать в год дебюта. Другие — едва достигли 25-27 лет. И тем не менее они, призванные советским кинематографом в ту пору, остаются и навсегда останутся для нас единым поколением. Поколением, легко узнаваемым, при всей своей творческой многоликости.

Причем корневые, главные свойства этого поколения наиболее определенно и впечатляюще проявились именно в дебютную пору. Продолжали же они по-разному. И не всех вспоминаем мы сегодня в ряду «гвардии» поколения. Кому-то не хватило творческой энергии, и он так и остался автором одной-двух многообещающих картин, у кого-то иссяк жар души, и жизнь отбросила его на положение «крепкого», умелого производственника. Начинали же все хорошо: звонко, сильно, чисто. Может быть, воспоминаниям вообще свойствен избыточный

оптимизм, но в воспоминаниях о фильмах-дебютах, явившихся между 1954—1960 годами, даже в тех из них, которые по сегодняшним меркам (да, пожалуй, и по меркам того времени) не были отмечены печатью особого своеобразия, все же и посейчас подкупает честная ясность авторской позиции, смелое и конструктивное вторжение в жизнь, радостное осознание общественной важности своего труда. Этим и объясняется прежде всего то, что потери у «третьего поколения» оказались минимальными. Все, кого назвал я только что, прошли двадцатипятилетний путь достойно, сохранив свое место в авангарде нашего искуства.

Творчество Станислава Ростоцкого залегает, по-моему, в самой сердцевине всего поколения. В закономерности преодоления испытаний, возникавших на пути многих его фильмов к экрану, а потом к их широкому признанию, в конечной целесообразности неожиданных, на первый взгляд, «виражей» в его постоянных поисках в сфере кинематографической выразительности, в последовательном расширении диапазона проблем и вопросов, его привлекающих, и, наконец, даже в несхожести его ранних и более поздних фильмов — выясняется плодотворность того пути, на котором объединялись первые работы всех режиссеров того «призыва».

Пишу об этом, не желая противопоставить Ростоцкого мастерам, которые начинали и росли одновременно и рядом с ним. Знаю, что сам Ростоцкий такого противопоставления решительно не принял бы. Не случайно же он, поначалу отринув вопросы о собственных делах и планах, сразу же согласился поразмышлять о закономерностях формирования его поколения, о том, под каким историческим и художественным зодиаком оно окрепло.

Цена оптимизма

> На мой взгляд, пришла пора начать разговор о приходе в кино нового поколения. И начать этот разговор нужно не потому, что оно пришло, а для того, чтобы оно пришло.
>
> *Из статьи С. Ростоцкого «Долг поколения». 1957 год*

— Я и сейчас думаю: поколение в искусстве не столько хронологическое, сколько историческое понятие. Поколение С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, А. П. Довженко мы называем первым; прежде всего потому, что они первыми приступили к решению неведомой до них задачи: созиданию социалистической культуры. Второе поколение, пришедшее на рубеже тридцатых годов, обрело себя не только в связи с появлением звукового кино. Веление времени, зов истории — вот что определяло

своеобразие фильмов тридцатых годов, герои которых были героями нашего детства и отрочества, властителями дум моего поколения.

Заметим, не всегда нужно длительное время для формирования и самоопределения новой генерации художников. Так вслед за нами, стартовавшими в конце 50-х, буквально через несколько лет уверенно заявили о себе «тридцатилетние» — В. Шукшин, А. Тарковский, Ф. Довлатян, Л. Шепитько, А. Михалков-Кончаловский, Т. Океев, Г. и Э. Шенгелая, Х. Нарлиев, Э. Климов. Они — тоже поколение, хотя пути и судьбы их несхожи, возраст неравен.

Среди более молодых тоже есть немало людей одаренных, узнаваемых по почерку, так сказать, но я лично не воспринимаю их пока как единое явление, целостность которого была бы основана на общем понимании дум, чаяний и нужд их современников.

Смущает робость и неопределенность подхода многих молодых к главным вопросам современности. Я понимаю и согласен: современность прежде всего категория идейная. Можно размышлять о современности и на материале прошлого. И все же, не пройдя искус прямого, активного вторжения в жизнь, прикосновения к ее болевым точкам, невозможно полно выразить себя, трудно высказать свое, никем еще до тебя не сказанное. Ожидать легкой жизни на этом пути не стоит... Смелостью, чувством высокой гражданственности должны обладать не только драматурги, режиссеры, но и те, кто их опекает, кто их направляет в процессе создания фильма. Я много раз говорил о необходимости установить ответственность за отрицательную оценку новых работ, за которой ничего не стоит кроме «осторожности». Тот, кто хвалит невпопад, расплачивается порой, а тот, кто ругает... Сколько горького на эту тему могли бы порассказать мои сверстники и однокашники! Впрочем, кажется, мы отвлеклись: собирались-то говорить о «третьем поколении»...

Трудно гадать, каким сложилось бы оно, чем заявило бы о себе в искусстве, не вмешайся история. Война пришлась как раз на пору нашего вступления в жизнь, на годы осмысления каждым своего места и пути. Потом, в сороковые годы,— малая мощность нашей кинематографии оказалась обстоятельством, которое надолго «попридержало» многих из нас. Зная это, можно легко понять, насколько неизбаловано жизнью было наше поколение, как трудно и дорого давалось моим сверстникам осуществление их заветной мечты. Наши мечты о кинематографе, о кинорежиссуре даже в пору отважной юности (знаю об этом не только по себе) казались нам пугающе недостижимыми. Ведь мы подступали к кинематографу в пору творчества живых классиков наших, титанов с мировыми именами. Встать вровень с ними?! Об этом и не мечталось даже. Идти за ними? И это казалось пределом дерзости. Хотя мы уже тогда знали слова Белинского: «ученик никогда не превзойдет своего учителя, если видит в нем образец, а не соперника».

Война отринула все мечты, приказала забыть о них на время. Для многих навсегда. Слыхал или читал где-то, что из мальчиков двадцать второго года рождения (моих однолеток) в живых осталось три процента. Кто сможет подсчитать, сколько нераскрывшихся талантов осталось на полях войны? Они ведь могли быть лучше нас, ярче нас, сильнее нас.

Значит, нам, оставшимся в живых, повезло. В слово «везение» я не вкладываю здесь никакого уничижительного смысла. Мы не прятались от войны, не подличали в опасности, отдали Победе свою кровь. И все же, когда думаю о невернувшихся, то повторяю: нам повезло. Причем войну я вспоминаю не только как испытание, но и как школу. Война справедливая, война, которую наш народ, а вслед за ним и весь мир назвал Великой Отечественной, уносила жизни, но не убивала в нас личность. Многим важным и неколебимым для меня представлениям о величии Человека я обязан войне. Уверен, не только я. Чтобы судить об этом, нужно просто вспомнить военные картины режиссеров нашего поколения. Главное в них — гордость и благодарность, гордость за товарищей своих, за народ, за страну. Благодарность тем, кто был рядом в самые тяжелые минуты. Первый фильм, который с безыскусностью настоящей поэзии сообщил миру нравственный опыт нашего поколения,— конечно же, «Баллада о солдате». Я принял «Балладу» с восхищенной завистью: каждый из нас мечтал о таком фильме, каждый из нас мог бы создать его (пусть на ином художественном уровне). Но Григорий Чухрай и Валентин Ежов первыми заговорили о том, что созрело в каждом из нас за годы Великой Отечественной. Честь им и хвала!

Вообще, трудно припомнить кого-либо из режиссеров и драматургов «третьего поколения», кто не прикоснулся бы раньше или позже к теме войны. Мы все не только хотели рассказать о том, что видели и поняли на войне, о тех, кого встретили и полюбили там, мы *считали себя обязанными* сделать это. Мы рассказывали не о себе, но о своем. Берясь ли за сценарии других авторов, решаясь ли на экранизацию литературных произведений, мы обязательно выбирали близкое себе

лично. Первой моей военной картиной были «Майские звезды». А поставил ее я прежде всего потому, что из-за ранения не дошел до Праги, где закончил свой путь наш корпус. Мои друзья воевали там без меня, погибали без меня, праздновали Победу без меня. Тоска о несбывшемся в моей судьбе и определила лирический лад «Майских звезд».

И фильм «На семи ветрах», его фабула тоже прямо не автобиографичны. Просто за время своей «госпитальной одиссеи» я оценил, а оценив, не забыл, какую великую ношу пронесли на себе через войну наши женщины. Низко им кланяюсь не только за подвижничество в труде, за бесстрашие и долготерпение, но и за достоинство, с которым оберегали они под военными ветрами, на фронтовых перепутьях святыни любви и верности. Повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...» явилась еще одним прекрасным поводом для рассказа о героизме наших женщин. Но не только об этом! Сам я войну начал и закончил рядовым. И вспоминаю поэтому виденное и пережитое не как проекцию сложнейшей стратегии и высокой политики, но как цепь солдатских будней, ежедневных деяний, которые, не всегда при этом высвечиваясь героическим ореолом, вкупе и наполняли для нас жизнью такое понятие, как народный подвиг. Вот почему в фильме так дорог мне старшина Васков и девчата, выигравшие бой местного значения.

Да, люди нашего поколения — кинематографисты, литераторы, художники — не могут не говорить, не думать о войне. И, наверное, мы еще не все сказали о ней. Однако я убежден, в мирную жизнь мы вернулись не только с запасом фронтовых впечатлений и воспоминаний, но и просто другими людьми.

Сказав, что война формировала нас, преподавая нам уроки величия личности, уроки гуманизма, я имел в виду не только прямой солдатский опыт. Возведенные историей в ранг солдат-защитников, солдат-освободителей, мы постигали смысл такого понятия — долг, мы познавали трудное счастье делать самое нужное дело на самом важном направлении жизни. Мы учились мыслить самостоятельно, презирать личные неудобства и неурядицы. Мы получили огромный заряд воли к жизни. Ведь человек, который месяцы и годы жил в готовности пожертвовать собственной жизнью, не может не оценить потом каждую секунду, ему отпущенную, не воспринимать как праздник, как подарок каждый новый день, даже день тяжелый, даже день неудачный в будничном восприятии. Главное наше богатство, «накопленное» на фронте,— страстное желание работать и жить. Не «пожить в свое удовольствие», а именно жить. Собственно, ведь и на фронт мы уходили не инфантильными недорослями, а романтиками — свидетелями покорения Северного полюса, возведения Днепрогэса и Магнитки, войны в Испании. Мы читали Шолохова и Островского, мы видели «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева». Великая Отечественная стала высшей ступенью приобщения нашего поколения к судьбе Родины, к судьбе мира. Домой мы вернулись ответственными за все, что происходит вокруг нас.

И еще... Сам уклад жизни тех лет развивал в нас наиважнейшее душевное свойство: уважение к труду, восхищение людьми труда. В добром смысле слова мы чувствовали тогда и чувствуем себя сейчас обязанными тем, чьими руками движется жизнь. Не скрою, более всего я дорожу в прожитом тем, что угадываю сходное мироощущение в своем сыне, Андрее. Меня, естественно, радуют его профессиональные успехи — восемь фильмов, интересные роли, но особенно — потребность трудиться, основательность, самостоятельность, ответственность в его отношении к работе, к жизни.

Иногда наше поколение (кинематографическое) почему-то жалеют: мол, трудно вы начинали, долго ждали своего часа. Да, начинать было трудно. Об этом я уже говорил. Но мы не ждали некоей «манны небесной». Понимали, что право на работу в искусстве (с таким словом, как творчество, в дни моей молодости обращались весьма осторожно и бережно) нам нужно доказывать, завоевывать.

И хотя условия учебы в послевоенном ВГИКе еще не наладились, учились все с наслаждением. В институте работали великолепные педагоги. С их помощью мы получили основательную теоретическую подготовку, на-

учились ориентироваться в «океане» современной информации. Моим мастером был Григорий Михайлович Козинцев, пример которого, суждения которого и сейчас для меня критерий в оценке всего, что сделал или хочу сделать.

Григорий Михайлович дал нам понять, чего стоит «кинематографическое творчество», пригласив группу студентов поработать у него на картинах «Пирогов» и «Белинский». За эти годы, освоив обязанности ассистента, а потом и второго режиссера, я узнал производство и понял, что в кино не существует слов «нет» или «невозможно». Козинцев преподал нам основы школы работы с актерами (в «Пирогове» и «Белинском» были заняты крупные актеры, и наш мастер удивительно с ними работал), он привил нам вкус к тщательному воссозданию на экране деталей и атмосферы времени. Мы получали от него задания по изучению быта, костюмов, по подбору реквизита. Чего мы только не выясняли, не разыскивали, не организовывали! Вспоминаю, как мне удалось найти записанные на ноты выкрики торговцев на одном из петербургских рынков XIX века. Они пригодились Г. М. Козинцеву в «Пирогове».

Учились мы не только в стенах ВГИКа или в дни производственной практики. Внимательно, пристрастно смотрели мы фильмы. Нашими «учебниками» стали в те годы многие советские фильмы. Однако не все в кинематографе сороковых-пятидесятых принимали мы почтительно, не со всем соглашались. Особенно, когда речь заходила о фильмах, прямо связанных с современностью. Мы видели: жизнь страны богаче, интереснее, драматичнее, нежели ее экранные копии. Мы сознавали: темпы и характер развития нашего общества на рубеже 40—50-х годов требуют от кинематографа более точной ориентации на историческую правду, обостренного внимания к повседневной жизни наших сограждан, подлинно партийной смелости и честности в осмыслении главных вопросов времени. Вот тогда-то в сознании, в сердце и начало прорастать, вызревать понимание долга нашего поколения перед временем. Наши фильмы были еще «за горами — за долами». Но кинематограф жил и развивался, как говорится, и не подозревая о наших думах и намерениях. Не ждали и мы.

Я, например, еще в стенах института решил исчерпывающе полно подготовиться к фильму, который хотел бы снять. Вместе с писателем В. Красильщиковым написал сценарий «Пути-дороги» — о молодых шоферах. Вместе с однокашником-экономистом рассчитал постановочную смету. И вместо положенного мне одночастевого видового фильма, снял с операторами В. Шумским и В. Гинзбургом пробы к «Путям-дорогам». Снял молодых актеров и безвестных студентов: С. Бондарчука, Н. Рыбникова, Е. Савинову, А. Ларионову, Н. Меньшикову, В. Захарченко, И. Безяева. Сценарий, пробы, режиссерский проект, словом, все необходимое для запуска фильма (потратив на это два года после завершения учебного курса), я представил на ГЭК. Председательствовал тогда на защите режиссерских дипломов С. А. Герасимов. Отнесся он к моему замыслу очень доброжелательно и предложил государственной экзаменационной комиссии рекомендовать «Пути-дороги» к запуску в производство на киностудии имени Горького. Но до съемок дело не дошло: в тот, 1951, год ситуация на кинопроизводстве сложилась неблагоприятно не только для меня, но и для наших мастеров.

Не скрою, тогда мне было невесело. Помогло никогда не покидающее меня чувство причастности к фронтовому поколению. Ведь мы прошли через такое, нам павшими было завещано жить и не сдаваться. Так неужели можно было скиснуть и заныть от первой неудачи? Нет, я оставался оптимистом. Я знал, что мы добьемся, своего.

Статье «Долг поколения» С. И. Ростоцкий предпослал строки Владимира Маяковского: «Быть коммунистом — значит дерзать, думать, хотеть, сметь!». А закончил свои размышления обязывающим пожеланием: «Очень хочу, чтобы славу нашей кинематографии за рубежом создавали и утверждали, как когда-то это делали «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», новые картины, сделанные моими сверстниками о богатырях Братской ГЭС, о годах Отечественной войны, о Ромео и Джульетте нашего времени. Картины, возбуждающие социалистическое, революционное миропонимание. Карти-

ны, сделанные молодыми людьми, с молодыми мыслями, чистыми руками, горячими сердцами. Картины, которые несли бы по всему земному шару идеи правды, добра, мира».

Когда статья «Долг поколения» уходила в набор, зрители и кинематографисты обсуждали фильмы «Тревожная молодость», «Весна на Заречной улице», «Это начиналось так», «Земля и люди», «Чужая родня», «Карнавальная ночь»; на «Мосфильме» шли съемки фильма «Сорок первый», на киностудии имени Горького — «Дом, в котором я живу»; два года оставалось до появления «Баллады о солдате» и «Судьбы человека».

«Третье поколение» заявляло о себе, вынося на экран не только новое понимание кинематографической формы, но и новое содержание, новые проблемы, открывая новые темы, новых героев. Впереди был долгий путь — вся жизнь, нужно было еще многое понять, во многом разобраться, прежде всего в себе, в собственных пристрастиях и стремлениях. Впереди были свершения и победы, но впереди были и неудачи и сомнения. А главное, все было — впереди.

Чем жив фильм?

«Но главный его дар — это дар ощущать чужое страдание как свое. Именно этот дар рождает бунтарей и поэтов».
Из фильма «Доживем до понедельника»

Девять фильмов создал Станислав Ростоцкий за 24 года. Много это или мало? Вряд ли можно с точностью ответить на подобный вопрос. В искусстве счет особый. К этим цифрам надо поэтому «приплюсовать» и крупный международный успех фильмов «Белый Бим Черное ухо», «А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника». «Приплюсуем» еще награды и призы, полученные режиссером на многих международных киноконкурсах. В их числе два диплома Американской киноакадемии, подтверждающих, что на «оскаровских» конкурсах «А зори здесь тихие...» и «Белый Бим Черное ухо» входили в пятерки лучших иностранных фильмов года. Вспомним и о миллионах зрителей, просмотревших лучшие работы режиссера, и о том, что у нас в стране его фильмы, согласно опросу журнала «Советский экран», трижды признавались лучшими фильмами года. Вспомним, наконец, о главном — о необычайно сильном общественном резонансе, сопровождавшем многие его произведения.

И все же не стоит представлять дорогу, избранную С. Ростоцким в искусстве, накатанной и ровной. Почти каждому успеху, каждому свершению предшествовало преодоление. Преодоление случавшихся неудач, преодоление скептицизма окружающих, преодоление сложившегося мнения о нем самом и о его предшествующих фильмах, преодоление косности в мышлении людей, от которых порой зависит судьба картины.

Мне уже доводилось [1] вспоминать о том, как складывалась судьба фильма С. Ростоцкого «Земля и люди» — первого в кинематографе 50—60-х годов произведения, отмеченного новаторским, современным подходом к деревенской теме.

— Опыт преодолений,— говорит С. Ростоцкий,— о которых мы забываем после успеха того или иного фильма, мог бы стать темой отдельного разговора и послужить хорошим уроком для всех. В свой первый фильм я вложил энергию, накопленную за годы от фронта до дебюта, и ярость ко всему, что мешало нам достойно и счастливо жить, работать, вершить общее наше дело. «Записки агронома» Г. Троепольского, произведение очень острое для тех лет, ставшее содержанием фильма «Земля и люди», как раз и заинтересовали меня тем сильнодействующим публицистическим запалом, которым они были заряжены. Хотелось бить не просто по «частностям», не по отдельным нерадивым или недалеким колхозным деятелям, нет, хотелось бить по явлениям, чуждым духу нашей жизни, но чрезвычайно живучим. Сейчас, по прошествии стольких лет, я более всего ценю в картине публицистическую остроту отношения к общественно важным проблемам того времени. Это как первое слово, первая реплика в споре, когда хочется высказаться предельно ясно, точно обо всем накипевшем, наболевшем.

Я до сего времени благодарен Г. Н. Троепольскому, поверившему мне (даже после первой нашей ужасающе неудачной попытки написать сценарий вместе с Г. Колтуновым) и работавшему впоследствии над сценарием фильма для меня — серьезно и увлеченно. Не случайно, должно быть, он недавно включил сценарий «Земля и люди» в свой трехтомник, наряду с «Записками агронома».

Хорошо работалось и с С. П. Антоновым над сценарием «Дело было в Пенькове». Правда, снова с первой попытки ничего не вышло и он предложил: давай, я сначала напишу по-

---

[1] См. статью «Что человек должен». «ИК», 1978, № 2.

весть «Дело было в Пенькове», а потом ты уж по ней сделаешь сценарий. Так и было...

Было и другое, о чем вспоминал один критик пять лет спустя после появления фильма: «В свое время фильм Станислава Ростоцкого «Дело было в Пенькове», — рассказал этот критик, — произвел очень плохое впечатление на работников Управления проката. Им показалось, что фильм приземленный, то есть рисует только дурное в жизни, ее неприятную прозу... Работники проката даже не хотели тиражировать фильм.

Увы, работники проката, поддавшись силе инерции, просто не поняли необычный режиссерский и актерский замысел. В картине шла речь о кипучей, даровитой натуре, о прекрасном парне, способном сделать много хорошего для народа...

Теперь фильм «Дело было в Пенькове» стал одним из самых популярных и общепризнанных»[2].

Да, судьбу фильма С. Ростоцкого, как это бывало потом не раз, решило мнение зрителей. Недавно Главкинопрокат Госкино СССР повторно тиражировал «Дело было в Пенькове». И вновь — повышенный «спрос» на картину.

— Наверное, тогда мы вместе с С. П. Антоновым и Вячеславом Тихоновым подобрались к тому способу выражения, который и обеспечивает долгую жизнь книге или фильму. Социальные проблемы, общественные идеалы, так же как и в моей первой работе волновавшие нас в этом фильме, удалось переплавить в неповторимый характер, в узнаваемые человеческие отношения, в интонации лирические. Конечно, добиться идеального соединения публицистики и лирики очень трудно. И сегодня кинематографисты, писатели, артисты все вместе — мы еще бьемся над этой проблемой. Я лично формулу этого соединения понимаю однозначно — правда. А добиться высокого процента правды в фильме ли, в книге ли, даже в одном образе очень трудно. Тут дело, конечно, прежде всего в тебе самом: в степени твоего знания материала, за который берешься, в продуманности и правоте твоей позиции в конфликте, который ты решаешь, в глубине проникновения в проблемы, волнующие тебя. И, конечно, в мере последовательности, гражданской и творческой, с какой ты свои убеждения и суждения отстаиваешь и реализуешь на экране. Причем правду нужно чувствовать — во времени, в его конкретике, в реальном движении истории, в ее диалектике.

Когда я думаю о непростой, но счастливой судьбе нашего поколения кинематографистов, то всякий раз прихожу к одному и тому же выводу: наличие в фильмах моих товарищей высокого процента правды, правды общественно необходимой, как раз и определило их место в истории нашего искусства, призванного всегда быть боевым помощником партии.

Поэтому та правда, к которой стремимся мы во всех своих картинах, ничего общего не имеет с пресловутой вседозволенностью, с общественным нигилизмом. Мы говорили и говорим в своих фильмах о многом, не всегда о приятном, часто о трудном, о горестном. Говорим практически обо всем, что составляет смысл жизни народа. Однако мы всегда думаем о том, во имя чего все это говорим.

Мне лично никогда не хотелось, чтобы зритель уходил с моих фильмов благостно успокоенным или бессмысленно разочарованным. Я всегда старался тронуть его разум и душу печалью, болью, гневом. Но при этом всегда хотел, чтобы и печаль, и боль, и гнев рождали энергию действия, энергию борьбы, подводили зрителя к активной гражданственной позиции по отношению к жизни. Это и есть подлинный оптимизм, как я его понимаю. Оптимизм издавна присущий гуманистическому искусству и в высочайшей мере присущий искусству социалистическому.

Сегодня на планете Земля нетрудно внушить человеку, что жить не стоит. Разными причем способами. Можно истерзать его страхом перед якобы неизбежной атомной катастрофой, оглушить экологическими проблемами, запугать мрачными прогнозами астрономов и энергетиков. А можно внушить и полнейшее равнодушие ко всему происходящему: мол, какое тебе дело, например, до гибели Вселенной, ведь до этого еще двадцать тысяч лет; какое тебе дело и до гибели половины человечества в ядерной войне, ежели есть шанс «просочиться» в другую половину.

И конечно, подобное уничижение человеческого в человеке происходит чаще всего по соз-

[2] Сб. «Молодые режиссеры советского кино». Л., «Искусство», 1962.

нательной воле художника, воле, предопределенной его политической, идеологической завербованностью. Но бациллы безверия или равнодушия могут незаметно угнездиться и в нашей среде, там, где мы оставим место общественному инфантилизму и бездуховности. Как же велик в такой обстановке спрос с нас, именующих себя художниками, какой прозорливости, какой убежденности требует от нас народ!

С. Ростоцкий сказал мне это 3 мая. И я сразу же вспомнил его слова, когда несколько дней спустя читал в газете Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Внутреннее, глубинное созвучие размышлений режиссера с содержанием этого мудрого и острого партийного документа отнюдь не показалось мне случайным. Тут все дело в особом свойстве мировосприятия художника-коммуниста, фронтовика, художника. идущего по жизни с убеждением: «Мы ответственны за все».

— Я обязательно должен ощущать собственное отношение писателя, режиссера к тому, что происходит в его книге, фильме, спектакле. Я обязательно должен знать, кого он любит, кого ненавидит, понимать природу его отношения, его чувств. Не принимаю картины, в которых авторы словно бы стоят в стороне: смотрите, мол, и сами разбирайтесь. Обязательно должно быть чувство сострадания к героям. Но сострадание, проявляемое многозначно, одинаково активное и в горе и в радости. Когда уже в процессе съемок фильма «Доживем до понедельника» родилась реплика учителя Мельникова о даре сострадания, «рождающем бунтарей и поэтов», я несказанно обрадовался абсолютному совпадению мысли, в ней заложенной, со всеми своими давними, заветными убеждениями. Не только моими, уверен, ведь мы по рождению принадлежим к культуре, вобравшей гуманизм и сострадание наших предшественников.

Авторское сострадание, искреннее, неподдельное,— это еще один — важнейший — исток долгой жизни фильма. Ведь всякое произведение искусства живо сочувствием аудитории. А без авторского сострадания оно невозможно. Со-чувствовать! Вместе чувствовать! Стало быть, сочувствие, понимаемое широко, должно рождать влечение зрителей к герою, дорогому для тебя, к жизни, тебя интересующей, к идее, тебя занимающей, к стране, тобой любимой.

Разве общественный эффект фильма «Премия» был бы столь велик, если б зритель не сочувствовал Потапову, которого с таким проникновенным состраданием сыграл Евгений Леонов? В «Белом Биме» особо важные эпизоды, сверхзадачу которых я определял как «уроки нравственности», не тронули бы зрителя, если бы они не вызвали в нем сопереживания, основанного на доверии к Вячеславу Тихонову, к герою, им созданному.

Я чрезвычайно дорожу аплодисментами, которые услышал в Венеции на показе «Зорь»... Был международный фестиваль — многоязычный, чопорный. В зале, где было «темно» от смокингов, шел наш фильм (на русском языке с итальянскими субтитрами), о старшине Васкове и пяти девушках-зенитчицах. Я был убежден в неминуемости провала. Вернули меня к жизни аплодисменты, раздавшиеся в тот момент, когда Женька Комелькова ударила прикладом фашиста, спасая Васкова. Аплодировали не нам, не фильму — сочувствовали Женьке Комельковой, ее поступку. Значит, эмоции победили предубеждения!

Вот почему всегда так ценится эмоциональность в искусстве. Может быть, со временем укоренятся и разовьются в нашей жизни такие категории, как «интеллектуальная эмоциональность». Ведь вошли же в быт, в повседневный обиход, утвердились в нашем сознании общественные, политические страсти. Но сегодня, мне кажется, нашему кинематографу ощутимо недостает прежде всего простой эмоциональности. Возможно, оттого, что создаются фильмы, где зачастую авторы не испытывают сострадания к своим героям. Я с интересом жду каждой новой работы молодых режиссеров, особенно когда предполагаю в них исповедальное, личное начало. Взамен же часто с огорчением констатирую любование собственным умением.

Высокая эмоциональность — предтеча благородного действия, поступка, свершения. Это же бесценный капитал советского искусства! Его особенно сегодня нужно и беречь и при-

умножать, ибо в практике буржуазного кино нельзя не заметить опасной, разлагающей сознание человека замены эмоций на примитивные инстинкты. Читая в «Тарасе Бульбе» сцену казни Остапа, мы содрагаемся, ощущая мучения отца и сына. Но мы чувствуем очищающее, возвышающее действие переживаний, которые обрушил на нас писатель. Порой же, сидя в зрительном зале и созерцая очередные похождения какого-нибудь чудища или вселенскую катастрофу, люди испытывают лишь удушье испуга. Что и запрограммировано авторами, бьющими на присущий всякому человеку инстинкт страха. Но апелляция к инстинктам при восприятии искусства унижает и зрителя и искусство. Это, если хотите, один из способов ведения борьбы идей, которым не случайно сейчас широко пользуются на Западе. Вернуть человека к состоянию обезьяны — очень выгодно тем, кто заказывает там музыку экрана. Мы верим в иное: в возможность разумного переустройства общества. Верим в человека.

Тут уместно вспомнить о дискуссии, вспыхнувшей с появлением на экранах фильма «Белый Бим Черное ухо». Некоторые зрители были искренне смущены и даже возмущены излишней суровостью, жесткостью интонаций в повествовании о злоключениях сеттера по кличке Бим. Были и такие, которым замысел Г. Троепольского и С. Ростоцкого показался недостаточно значительным: можно ли, вопрошали эти зрители, измерять отношением к какой-то, пусть и симпатичной, собаке степень нравственного совершенства современного человека?

Возражения и того и другого свойства можно убедительно оспорить доводами, почерпнутыми из повести и из фильма, из огромной почты авторов, сославшись на реакцию детей и подростков, чутко уловивших сложность и драматизм простых истин, наполняющих фильм о Биме, — критика в своем большинстве этими доводами как раз и оперировала.

Но весомейшим, на мой взгляд, возражением людям, не понявшим или не принявшим фильм, служит сам факт затяжного и богатого оттенками спора о произведении, вроде бы не претендовавшем на постижение всей сложности духовного мира нашего современника. «Эмоциональная консистенция» «Белого Бима» такова, что мы в конечном счете обязательно разделяем убежденность авторов в зависимости между отношением человека к живому существу и объемом его души. Таким образом, случай с Бимом подводит нас, зрителей, к размышлениям о некоторых существенных закономерностях нашей повседневности, о тех категориях духовности, вне которых просто нельзя понять человека.

— Кинематограф,— убежденно говорит Ростоцкий,— по природе своей был и остается, несмотря на популярность телевидения, искусством самым массовым, искусством для огромных коллективов людей. Смешно надеяться, что твой фильм поймут через сто лет. Через сто лет он просто технически состарится. Нет, фильм должен действовать, «работать» в момент своего рождения. Я принимаю сложность киноязыка, отражающую сложное мировосприятие автора. Так, например, работает А. Тарковский. К нему я отношусь как к явлению крупному и серьезному тогда, когда мысли его глубоки и справедливы а способ выражения самостоятелен. Но, мне думается, что чем глубже мысль, тем более просто и понятно она должна быть выражена, чтобы стать достоянием всех. Это ведь тоже проявление гуманизма. И тому есть великие примеры и в нашей национальной и в мировой культуре.

Совсем иное дело, когда за сложностью укрывается угодливое отношение к моде или своеобразное режиссерское лукавство (и я так могу!), или попросту пустота. Последнее самое страшное. Художник (если он художник) должен думать о максимальном числе союзников среди зрителей во имя темы, близкой ему, во имя идеи, его волнующей. Помню, как часто повторял нам Григорий Михайлович Козинцев, человек изощренного интеллекта и высочайшей культуры: «Фильм должен быть понятен всем: и доярке и академику». Он не только говорил так, он и творил, руководствуясь этим убеждением. Так и «Гамлета» снял, нисколько не обеднив и не опростив Шекспира.

Техника и опыт современного кинематографа позволяют режиссеру многое. Для «алхимиков» от искусства простор здесь необозримый. Только зритель ждет иного: честной ясности, незамутненной мысли. Думая о том, как вернее завоевать его доверие, я вновь и вновь возвращаюсь к нашей ответственности, к нашему долгу перед ним и перед жизнью. Ведь, в конце концов, картины свои мы снимаем на

государственные, то есть на народные деньги.

Эту часть нашей беседы С. Ростоцкий постоянно сопровождал оговорками, подчеркивал, что излагает лишь свое мнение и не претендует на общезначимость своих суждений и установок. Он даже заметил вскользь: «Говорю об этом только потому, что когда идет шестой десяток, хочется хоть отчасти «подбить бабки». Хочется самому разобраться в том, чем жил, почему думал и поступал так, а не иначе».

Привожу эти его слова, дабы быть точным по отношению к собеседнику. Вообще же, мне кажется, что мысли, высказанные выше, принадлежат не только ему одному. Мы вправе воспринимать размышления С. Ростоцкого как своеобразное, личностное преломление всего опыта поколения.

Людям про людей...

Как-то в институте Г. М. Козинцев предложил нам этюд: «Через пять минут мир перестанет существовать»... Мы, студенты, — «посетители бистро», которым сообщили эту новость. Каждый должен был воспринять ее «в образе», каждый придумывал подходящие к случаю эмоции, поступки, слова. А я весь этюд просидел молча, сосредоточенно раздумывал... Григорий Михайлович спросил: «Стасик, о чем вы думали сейчас?» Я ответил: «Просто представил себе: вот через пять минут я стану свидетелем такого события, но мне некому будет об этом рассказать...»

Из разговора с С. И. Ростоцким.

— Вы все-таки настаиваете, чтобы я рассказал о моих «творческих планах»? Ну что ж, я могу назвать, по крайней мере, две проблемы, давно меня занимающие, так или иначе проникающие во все мои фильмы. И в дальнейшем, я чувствую, мне их не миновать.

Во-первых, это проблема духовности и бездуховности... Звучит, быть может, общо. Но если вдуматься, то в противоборстве духовности и бездуховности одно из средоточий всей нашей жизни, важная грань сложного процесса развития нашего общества, эпицентр тревог и забот современного человека... Посмотрите, например, как неожиданно и причудливо возникает тоска по духовности в западном кинематографе. То надрывно, болезненно, то печально, элегически. Не случайно возникла сейчас в мировом кино целая волна фильмов о женщине. Это не просто социологические этюды об эмансипации. Это раздумья о смысле счастья, о поисках и о тщетности этих поисков счастья, в конечном счете. Очевидно, по мнению западных кинематографистов, социальное и нравственное положение женщины, ее искания, ее протест или смирение — это наиболее глухой тупик, к которому привела бездуховность буржуазного общества. Общества, мыслящие граждане которого давно уже ясно и горько осознали несовместимость возвышенных идеалов с суетой потребительства, наживы. Как об этом говорил Маркс: «То, что присуще животному, становится уделом человека». Желудок-то один — десять раз не пообедаешь! А чем заполнить вакуум души и сердца? Вот крупные художники и думают об этом, причем все более беспокойно и остро. Меня, по этому счету, чрезвычайно тронул и заинтересовал новый фильм Ингмара Бергмана «Осенняя соната». С какой мукой и с каким чувством сопереживания показывает Бергман острейший духовный конфликт между двумя женщинами, между дочерью и матерью, принадлежащими к буржуазной среде, но тяготящимися ее атмосферой.

В наших условиях проблема духовности и бездуховности открывается иначе. Точнее говоря, у нас эта проблема иначе — в смысле историческом и социальном — наполнена. Катастрофа бездуховности нам не грозит. Хотя мы и не ограждены от поветрий бездуховности при заметном росте благосостояния, при распространении комфорта, уюта, обеспеченности в нашем повседневном быте. Все же главное тут в другом... Жажда духовности в нашем народе, в нашей стране невиданно огромна. Гармонически развитая личность, новый человек, о котором мечтали, во имя которого работали наши учителя и предшественники, сегодня не гипотеза, а реальность во плоти и крови. Только гармония личности — не розовая благодать. Гармония личности — это и обостренность нравственных критериев, порой рождающая в повседневности непримиримые конфликты. Гармония личности — это и озабоченность многими глобальными вопросами мироздания и бытия, подвигающая человека на подвиги, на муки творчества, заставляющая его сомневаться и искать...

Ужасно хочется снять картину о любви. Просто о любви. Считайте это ностальгией или даже брюзжанием, но мне жалко тех современных молодых людей, которые стесняются высокого выражения своих чувств, которые скрывают эти чувства под неким спудом душевным. Наверное и мы в том повинны. Мы или бываем ханжески чопорными в изображении любви на экране, или «красиво» умиленными. В результате молодые перестают верить нам, не понимают, что мы хотим сказать им...

Другая проблема (волнующая не только меня в последние годы) обычно сухо именуется «проблемой охраны окружающей среды». А что такое окружающая нас среда? Что должны мы оберегать? Я уверен: речь идет, должна идти не только о ближайшем водоеме или перелеске. В широком, философском толковании охрана окружающей среды немыслима вне борьбы за мир, вне стремления к чистоте и доброте человеческих отношений, вне патриотического уважения к собственному прошлому. Коли так истолковать проблему «охраны среды», то она сомкнется с вопросами духовности и бездуховности, а вместе они вольются в глобальную общественную проблему — проблему воспитания, воспитания идейности, культуры, нравственности, патриотизма.

По-моему, мы недооцениваем такой ориентир на пути духовного совершенствования человека, как история его народа. Редко апеллируем к исторической памяти наших современников. Бывает обидно наблюдать во время зарубежных поездок, как оберегаются, прославляются памятники и реликвии, которые по значению своему, по степени уникальности меркнут в сравнении с нашим историческим наследством. В Австралии, например, я был в Музее армии. Экспозиция там организована с таким размахом и тщанием, что, уверен, у каждого ребенка или подростка, в этом музее побывавших, возникнет твердое убеждение: все войны в мировой истории выиграла Австралия. Мы же часто небрежны к реальным ценностям отечественной истории. Думаю и говорю об этом не случайно, «небескорыстно». Надеюсь, доведется и мне, рано или поздно, снять картину о том, как прошлое преломляется в настоящем, о том, как история формирует характер, облик народа, о том, как причастность к истории обогащает и возвышает личность.

Слушая С. Ростоцкого, я повторил про себя сказанное им о своем фильме-дебюте: «Первая реплика...» Большой, серьезный разговор последовал за той давней «первой репликой». Разговор на языке искусства — о прекрасном и сложном в нашей жизни, о безбрежности духовного мира современника, о духовном и общественном содержании нашего бытия. Когда в начале пути, в первых своих заметных публицистических выступлениях С. Ростоцкий «сердито» отстаивал право молодых кинематографистов на «собственную тему» и призывал сверстников искать, утверждать и отстаивать «свое» в искусстве, он тогда, наверное, лишь предчувствовал, сколь многослойной и разветвленной окажется для каждого эта «своя тема». Когда в одной из первых рецензий на картину «Земля и люди» было особо отмечено умение режиссера «вглядываться в жизнь, замечая ее самые разные стороны», критик все же вряд ли мог с достаточной точностью предсказать истинную меру гражданского и художественного постижения разных граней жизни, к которому придет в будущих своих фильмах молодой кинематографист.

— Самое сложное и трудное для меня,— говорит Ростоцкий, — переплавка так называемых «творческих планов» в живую ткань фильма. Нельзя, по-моему, начиная работу, заранее навешивать на нее ярлык проблемы, декларацию собственных намерений. Все тут происходит более сложно... Конечно, в идеале режиссер должен видеть свой фильм в целом, от начала и до конца, так, как его видел Эйзенштейн, как из наших современников — Тарковский. Но такое дано лишь немногим. Вообще, я много раз говорил и говорил всерьез, не кокетничая, что не люблю титуловать себя режиссером. Звание слишком уж высокое и ответственное. Многого оно требует от человека.

Я работаю режиссером. Но говорить о себе — «я режиссер», «я художник», по-моему все равно, что сказать: «я большой, хороший человек», а это по меньшей мере нескромно.

Важное для режиссера качество, на мой взгляд,— постоянная потребность в общении с людьми (с этим у меня, кажется, все в порядке). Причем в общении не праздном... Я что-то интересное прочел, услышал, узнал и не могу

не поделиться этим интересным минимум с десятком своих знакомых, близких и дальних. Самому же мне интересно каждое новое слово, каждая живая мысль из уст другого человека, где бы я его ни встретил, кем бы он ни был. И наверное поэтому я горжусь «пятеркой», которую поставил мне Г. М. Козинцев за этюд «Конец света». Буквально вчера, разбирая в «домашнем архиве» визитные карточки, скопившиеся у меня за долгие годы, я поразился: скольких же людей я знаю. А это только обладатели «визиток», то есть один на несколько сот! И каждый дал мне что-то неведомое ранее, добавил нечто к моим представлениям о жизни, чего я ранее не знал, помог осмыслить дела и явления, вчера еще чужие для меня.

В конце концов, не в этом ли и заключена соль, душа нашей профессии? Рассказывать людям про людей! Интерес человека к человеку неиссякаем. Нет такой сферы жизни, про которую можно было бы сказать: ну, тут всем все известно. Совсем свежее тому подтверждение: резонанс, вызванный появлением цикла фильмов «Великая Отечественная» (или «Неизвестная война» — в Америке). Я был в Соединенных штатах как раз во время показа первых фильмов и могу засвидетельствовать, что состоялось замечательнейшее событие. Американцы, когда смотрели фильмы, постигали наш народ, постигали, всматриваясь в кадры старой хроники о войне.

Увидев, ощутив подобное, поневоле в который раз подумаешь: какое же это богатство, опыт нашего народа, его культура, его история, его сегодняшние, буквально сиюминутные дела и свершения! Сколько же мы можем, должны рассказать и друг другу и всему миру о своей правде, о своей жизни. Только не надо решать наспех, что для искусства интересно, а что якобы нет. Посмотрел я недавно «Степь» Сергея Бондарчука и поразился поэтической точности проникновения в существо чеховской образности, чеховской печали. Не знаю, кто бы из нас смог так реализовать на экране гениальную прозу Чехова, как это сделал Бондарчук. А ведь, идя на просмотр, слышал я и шепотки: «Скучно... известно»... и тому подобное. Нет, не бывает скучно, если взволнован автор! Ничего неизвестно заранее, коль речь идет о настоящем искусстве!

Мне неоднократно доводилось бывать за рубежом, наблюдать реакцию зрителей (молодых особенно) на советские фильмы. Судить по их впечатлениям, вопросам, репликам, как представляют они нас, нашу страну. В США, например, газеты удивлялись смелости, с какой критикуются в «Белом Биме», «недостатки общества», а студенты университета в Беркли интересовались, были ли у меня неприятности в связи с «Доживем до понедельника». А ведь, если вдуматься, за этими вопросами, заданными не без предвзятости и наивности, — уважительная констатация оспариваемой нашими противниками свободы творчества советских художников.

Советский кинематограф силен всей атмосферой жизни нашей державы. Страны граждан беспокойных, никогда не довольствующихся достигнутым, отвергающих сытое самолюбование, не боящихся критически всмотреться в себя. В этих свойствах выражается историческая молодость нашего общества. Полнее, ярче, конкретнее запечатлеть на экране и донести до зрителя главные приметы советского образа жизни — задача сложнейшая, но реальная. Ибо в помощь нам срабатывает эффект обратной связи. Стоит хоть в малой степени уловить, передать в картине общественную радость или общественную боль своих сограждан, как они воздают тебе сторицей, щедро делясь своими мыслями, чувствами, наблюдениями. Они как бы выводят тебя на новую, более высокую орбиту разговора, тобой же начатого. Быть может, именно благодаря «обратной связи» так быстро и возмужало в искусстве «третье поколение». Да и сейчас контакт со зрителями составляет самое отрадное и важное в нашей общей работе, в заботах и раздумьях каждого. Мне, думаю, надолго хватит того гражданственного, духовного «груза», какой принесла с собой обширнейшая почта по «Белому Биму». Зрители не просто поддержали картину, они помогли мне осознать сопряженность вопросов, нами поднятых, с самыми разными и всякий раз важными сферами действительности. Им я во многом обязан, в част-

ности, и пониманием многомерности лаконичного понятия «охраны среды». Как, каким образом проявится понятое в будущих моих фильмах, говорить не стоит. Просто очень хочется продолжить разговор с людьми про людей на экране.

Вместо завершающего комментария к этим словам С. Ростоцкого лучше вспомнить фрагмент из его выступления на II Всесоюзном съезде советских кинематографистов в мае 1971 года: «Порой мы воспитываем стремление изучать жизнь, — говорил там Ростоцкий, — а не жить. Я не возражаю против тезисов «изучать», «быть ближе к народу», но все-таки думаю, что настоящий советский художник обязан быть не просто ближе к народу, он должен жить жизнью народа. Тогда в его творчестве обязательно это отразится».

В стенограмме здесь зафиксировано: «Аплодисменты».

Конечно, можно было бы подытожить беседу с Ростоцким и таким вот мажорным аккордом. Потому что хочется еще раз упомянуть о богатейшем запасе жизнестойкости и жизнелюбия, которыми он обладает. Ведь это тоже одно из замечательных свойств людей его поколения. Нет, мне не надо было спрашивать режиссера, счастлив ли он, удовлетворен ли прожитым и сделанным. Я знаю его ответ... В финале фильма «Профессия — киноактер» такой вопрос был задан Вячеславу Васильевичу Тихонову, чья судьба много раз пересекалась, переплеталась с судьбой Ростоцкого, с которым Ростоцкий на протяжении двадцати лет честно делил и маяту творчества и бремя успеха.... «Вячеслав Васильевич, вы счастливы?» В ответ — крупный план артиста: таким мы знаем его сегодня. Потом этот его портрет сменяется другим, третьим...

Начинается как бы обратный отсчет времени. От зрелости — к молодости. Из семидесятых годов в сороковые, когда все начиналось, когда многое еще было — до поры — уделом мечты.

В этой ретроспекции видится не просто образ движения времени, слышится не только напоминание о многомерности понятия счастья в жизни художника. Прежде всего, сильнее всего проступает тут ощущение взволнованного, выстраданного отношения к собственной судьбе, ощущение готовности вынести на строгий суд памяти зрителей все, что добыто в многолетних трудах и раздумьях.

Не уверен, настало ли время итожить вклад «третьего поколения» в новейшую историю советского и мирового киноискусства. Ведь это поколение работает сегодня столь же интересно, как и в пору своих дебютов. Не укладывается пока опыт «третьего поколения» в академические определения. Слишком много в нем неожиданного, дерзкого. О чем и напомнила мне, например, беседа со Станиславом Ростоцким.

Когда-то их называли «молодыми», а они в ожидании «своего часа» томились от неразрешимого бремени зрелого опыта и уже тогда совсем неюношеских размышлений. Их первые работы пытались оценивать в полемическом соотнесении с фильмами учителей и предшественников, а они с годами все больше обнаруживали плодотворность приверженности традициям нашего кинематографа.

Их скоро признали мастерами, а они продолжали вновь и вновь испытывать неведомое, не всегда пожиная при том лавры успеха, бесстрашно рискуя трудно нажитой «репутацией»...

Вспоминая об этом, стоит попробовать сейчас определить столь по-разному проявившуюся в индивидуальных биографиях общую закономерность, предопределившую высокую целесообразность и реальную цену того, что сделал, что смог и успел сделать для советского кино именно Станислав Ростоцкий. Не просто же он и его сверстники заполнили «вакуум», образовавшийся с бурным ростом производства фильмов на рубеже 50—60-х годов!

Считая себя обязанным быть выразителем дум, чаяний, надежд своих сверстников, любящих, ненавидящих, страдающих и счастливых (так писал С. Ростоцкий двадцать три года назад), он устремился на самую передовую линию необозримого фронта жизни и деятельности своего народа. Многое он постигал и пытался воплотить первым. Вот почему можно, не боясь впасть в преувеличение, признать, что лучшие его фильмы расширяют киногоризонты познания современного мира, обогащают палитру нашего экрана. То же, что оставалось непознанным, часто осваивалось им же самим позднее на более высоком уровне, получало интересное воплощение в его последующих работах. И теперь, когда стремительное, мощное развитие нашего общества выводит советский кинематограф на новые высокие проблемные орбиты, когда ощущаем мы неразрывность вопросов творчества с повседневностью и перспективами коммунистического строительства, опыт одного из мастеров «третьего поколения» представляется по-особому плодотворным.

В. Баскаков

Ниспровергатели реализма

Мифы буржуазного киноведения

Значительное место в современной идеологической борьбе занимает не только само кино, но и его теория. При всей разнородности и пестроте теоретических позиций буржуазных киноведов разных школ и направлений 70-х годов большинство из них сходится в одном — в неприятии реалистического метода, более того, в полном его отрицании и в стремлении создать некую «новую» теорию аудиовизуальных средств.

По существу, идет наступление — массированное, разнородное, крикливое — на реализм, на познавательную сущность искусства, на эстетические ценности, накопленные человечеством. Это наступление принимает разные формы и рядится в пестрые одежды, применяет изощренный камуфляж. Оно просматривается во всех областях буржуазной культуры, литературоведения и искусствознания. Но, может быть, всего нагляднее оно в кино — искусстве, рассчитанном на восприятие многомиллионной зрительской аудиторией.

В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» указывается на необходимость «вести аргументированную критику буржуазной идеологии, право- и «лево»-ревизионистских концепций»[1]. В работах многих советских ученых-киноведов содержится предметный критический анализ буржуазных эстетических теорий и разрабатываются, углубляются, развиваются принципы реалистического искусства, метода социалистического реализма. Но не всегда еще уделяется должное внимание критическому анализу новейших право- и «лево»-ревизионистских эстетических концепций, которые, как правило, направлены — под видом критики «традиционного» искусства — против реализма, против традиций и принципов реалистического познания действительности.

Учитывая широкое распространение такого рода теорий, которым к тому же обычно придается некая «антибуржуазная» внешность, а также то, что эти теории оказывают определенное влияние на художников нередко крупного таланта, но неустойчивых в идейно-политическом отношении, нам представляется важным попытаться раскрыть их сущность и показать родственную, генетическую связь этих теорий с духовным кризисом буржуазного общества, одним из показателей которого они и являются[2].

В чем причина влияния и распространения такого рода концепций в западном киноведении? Причина прежде всего в том, что «традиционное» буржуазное киноискусство с его явным мифотворчеством, его почти неприкрытой установкой на деформацию сознания многомиллионных зрительских аудиторий скомпрометировало себя в глазах широких кругов творческой интеллигенции и особенно среди молодых художников. Отсюда нередко рождаются идеи о необходимости слома всей сегодняшней структуры кинематографа и создания чего-то принципиально иного, нового, не похожего на все до сей поры сделанное.

По мнению так называемых левых радикалов, классическая западная теория кино, свя-

---

[1] «Коммунист», 1977, № 2, стр. 17.

[2] Настоящая статья является продолжением разговора, начатого мною раньше. См., в частности, статью «В лабиринтах элитарной и массовой культуры». «ИК», 1975, № 4.

занная с именами А. Базена и З. Кракауэра, зашла в тупик, находится в состоянии глубокого кризиса. В результате этого кризиса, как утверждается, наступила «постбазеновская» эпоха в развитии киноведения на Западе.

Заметим, кстати, что в работах Базена и Кракауэра много ценного: они поддерживали итальянский неореализм, реалистическое кино в Германии донацистского периода, американский критический реализм.

Пороком их теоретических взглядов было утверждение, что позиция художника как бы противоречит правде изображения, реализму. Отсюда — их отрицание теорий монтажа и др.[3] Однако критическое переосмысление их идей западными «леворадикальными» киноведами пошло по иному пути — скорее, обратному, — по пути усиления антиреалистических теоретических схем, по пути создания теорий кино, никак не связанных с реалистическим киноискусством.

Обратимся к предыстокам этой леворадикальной теоретической «ревизии».

Буржуазная идеология и кинокритика уже давно выдвигали задачу создать теорию кино, не связанную с принципами реалистического искусства. В 40-е и 50-е годы, когда философия экзистенциализма оказывала решающее влияние на широкие круги интеллигенции Запада, выдвигались модели теории кино, вытекающие из постулатов этого иррационалистического философского течения.

Так, в 1961 году на Международном кинофестивале в Венеции главный приз получил фильм «Прошлым летом в Мариенбаде» режиссера Алена Рене. Сценарий фильма написал Ален Роб-Грийе, уже известный в ту пору как теоретик и практик «антиромана». «Прошлым летом в Мариенбаде», где реальное и ирреальное сосуществуют, где оказались порванными все временные, пространственные и человеческие связи, явился идеальной моделью для создания теории «антифильма».

Долгое время эта картина была как бы катехизисом западных теоретиков кино, с одной стороны, опирающихся на философию экзистенциализма, с другой — придерживающихся установок, связанных с философскими постулатами Ортеги-и-Гассета и иных апологетов элитарного искусства, как якобы единственно возможной альтернативы буржуазному «массовому искусству».

В нашей литературе имеется немало работ, дающих критическую оценку «антироману», «антитеатру», «антифильму». В области теории кино укажем на фундаментальное исследование В. Ждана «Введение в эстетику фильма», в котором дан аргументированный разбор буржуазных теорий кино, опирающихся на философию экзистенциализма и противостоящих реалистическому методу. «Во всех своих ответвлениях модернизм, — пишет В. Ждан, — как правило, уходит от истинных, социальных противоречий современной жизни, представляя ее хаотичной, бессмысленной, абсурдной, выдвигая и защищая тезис о низменности природы человека, ее вечных неодолимых противоречиях»[4].

Автор книги связывает поиски кинорежиссеров, стоящих на позициях, враждебных реализму, и отказывающихся от социального анализа явлений, с творчеством таких лидеров модернизма, как Роб-Грийе и Натали Саррот — в литературе, Ионеско и Беккет — в театре. Отказ не только от познания действительности, но даже и от самой возможности такого познания, возведение крайнего субъективизма в ведущий принцип творчества, «дендеологизация» искусства — все это характерно для теоретиков и практиков «антифильма». Один из адептов этого направления, Анри Ажель, например, сопровождая свои теоретические постулаты выпадами в адрес социалистического реалистического кинематографа и, в частности, работ Эйзен-

---

[3] Марксистская оценка творчества А. Базена и З. Кракауэра дана в предисловии И. Вайсфельда к кн: А. Базен. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 16—18, в предисловии Р. Юренева к кн.: З. Кракауэр Природа фильма. М., «Искусство», 1974, а также в кн.: А. Новиков. От позитивизма к интуитивизму. М., «Искусство», 1976.

[4] В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М. «Искусство», 1972, стр. 129.

штейна и Пудовкина, предлагал порвать с социальным анализом действительности и создавать фильмы с «чудесным» отсутствием какой-либо внутренней логики.

Это была, можно сказать, первая ревизия традиционных теорий кино — ревизия, как видно, в архибуржуазном направлении. Вторая — «леворадикальная» — ревизия этих концепций была предпринята в конце 60-х годов. Однако сразу же следует сказать, что эти теории киноискусства, при всей их «левой» фразеологии, по существу родственны декадентским концепциям «антифильма», так как они тоже призывают разрушить принципы реализма.

Значительная часть критиков и режиссеров, связанных в 50-е годы с экзистенциалистской философией, сделала, подобно Сартру, поворот в сторону идеологии «новых левых». Это было характерно для кинокритиков, группировавшихся вокруг журнала «Тель кель» и «Кайе дю синема». Прежде многие из этих авторов были чужды социально-политической проблематике и склонны замыкаться в академизме и формализме. Однако с 60-х годов в их работах все четче заявляют о себе радикальные политические мотивы, отражавшие общий идейный климат Запада тех лет. Эти авторы начали искать опору в ложно понятом марксизме, в психоанализе, структурализме. Такого рода эволюция была характерна и для Жана-Люка Годара, ставшего в конце 60-х годов лидером «киноавангарда». В 50-е годы в своем самом известном фильме «На последнем дыхании» он изображал человека, как и подобает художнику-экзистенциалисту, в «пограничной ситуации». Будучи одним из адептов возникшего в те годы во Франции движения «новой волны», Годар показывал отчуждение человека от самого себя и от буржуазного мира и сделал ряд открытий в области киномонтажа. Но в новой обстановке Годар «сменил вехи» и в фильмах «Мужской род, женский род», «Уик-энд», «Китаянка» выступил как выразитель идей «новых левых». Впрочем, в этих лентах есть одновременно и ирония по поводу их идей — взгляд режиссера как бы двоится. Это взгляд наблюдателя, еще не занявшего четкой позиции. В следующих фильмах Годара, созданных вместе с Гореном, — «Ветер с Востока», «Владимир и Роза», «Все в порядке», — тоже присутствует эта ирония, но здесь уже более явственны выпады в «два адреса». Первый — это «старые революционеры», то есть коммунисты. Второй — буржуазный мир. Но буржуазный мир, столь громко проклинаемый Годаром, подвергается в его фильмах скорее риторической, чем конкретно-исторической и классовой критике. Именно в эту пору Годар выступил за ликвидацию сложившихся структур кинематографа и назвал это революционной «деконструкцией», призванной «упразднить» драматическую форму в кино, поскольку эта форма способна вызвать лишь «призрак реальности». «Никакого внутреннего призрака, — призывал Годар, — никакого чувственного углубления в людей» [5].

Что это означает? Это означает прежде всего отказ от идейно-художественной, социальной и познавательной сущности кинематографа, от образа и характера, превращение кино лишь в рупор догматических авторских идей. У Годара — анархических и антикоммунистических идей, но прикрытых «ультрареволюционной» и «антибуржуазной» фразой.

Французский журнал «Кайе дю синема» (а именно там было напечатано приведенное выше заявление Годара), как и журнал «Синетик», подхватил идеи Годара и стал претендовать на разработку новой теории кинематографа вообще и революционного кинематографа в частности. Сотрудники этих изданий заявляли, что они считают неправильным взгляд на киноаппарат как на инструмент, механически воспроизводящий жизненную реальность. Более того, теоретики, группировавшиеся вокруг журнала «Синетик», выдвинули тезис об «априорной идеологичности» самой кинокамеры и кинотехники. Согласно их рассуждениям, сама оптическая

[5] «Cahiers du Cinéma», n. 224, 1971, p. 10. В статье С. Юткевича «Черный экран антисоветизма» (см. сб. «Экран и идеологическая борьба». М., «Искусство», 1977) содержится глубокий анализ концепций Годара.

структура кинокадра глубоко проникнута буржуазной идеологией.

Оба журнала приходят к выводу, что сама камера производит идеологию, господствующую в обществе, значит, в буржуазном обществе, — реакционную и идеалистическую идеологию. «Известно, что идеология всегда выступает в виде группы идей и представлений, — пишет Ж.-П. Фаржье, — которые люди стихийно принимают за верные, правдоподобные: отсюда вытекает и та особая роль, которую играет кинематограф в общем идеологическом процессе — он удваивает видимость правдоподобия. Таким образом, он усиливает ту идеологию, которую изображает»[6].

«Киноаппарат — это чисто идеологический аппарат»[7], — заявляет критик М. Плейне. Теоретики «Кайе дю синема» Ж.-Л. Комолли и Ж. Нарбони сформулировали даже тезис о том, что камера может снимать лишь заранее оформленную идеологию, которая и есть господствующая идеология. Согласно мнению «леворадикальных» теоретиков, фотография — это такая форма средств массовой коммуникации, которая была изобретена в период наивысшего подъема буржуазного общества. Отсюда делается вывод, что фотография, а вслед за ней и кино, буржуазны по своей сущности. Буржуазность как бы априори заложена в кинотехнике.

Теоретик искусства и киновед Ж.-Л. Бодри, чьи работы оказали большое влияние на формирование «леворадикальной» теории кино, писал в 1970 году в журнале «Синетик», что сама кинотехника порождает «идеологические эффекты», воспроизводит господствующую идеологию[8]. Отсюда левые радикалы сделали вывод о необходимости разрушения, «деконструкции» реалистического кинообраза.

Очень часто сторонники теории «деконструкции» ссылаются на такой авторитет, как Вертов, вспоминают, что еще в 1926 году в манифесте «Киноглаз» он писал, что с киноаппаратом случилось несчастье: «Он был изобретен в то время, когда не было такой страны, в которой бы не царствовал капитал. Адская выдумка буржуазии заключалась в том, чтобы использовать новую игрушку для развлечения народных масс, вернее, для отвлечения внимания трудящихся от их основной цели — борьбы со своими хозяевами»[9].

Вот это высказывание великого документалиста Октября вкривь и вкось цитируют Годар и его последователи из «леворадикальных» парижских журналов, желая столь высоким авторитетом подкрепить свои теории. Но такая трактовка высказывания Вертова — грубое искажение самого его смысла. Ведь Вертов говорит не о природном свойстве кино и кинокамеры, а лишь об использовании буржуазией возможностей молодого искусства в своих классовых целях.

Как подчеркивает критик-марксист Ж.-П. Лебель в своей книге «Кино и идеология», в которой дан серьезный разбор позиций журналов «Синетик» и «Кайе дю синема», главное идеологическое заблуждение здесь — это утверждение, будто бы идеологическая сущность присуща кинотехнике. Кинокамера трансформируется из инструмента идеологии в нечто «идеологическое в себе», а идеология объявляется внутренне присущей кинокамере. В этой связи Лебель подвергает аргументированной критике «леворадикальный» тезис об «априорной идеологичности» кинокамеры, показывает, что сама по себе она нейтральна.

Французский кинокритик Ги Эннебель в открытом письме в редакцию «Кайе дю синема» тоже выступил против идеи о том, что кинокамера сама по себе «идеологична». Критикуя теоретиков «деконструкции», он отмечает, что «врагом кинематографа является не его собственная природа, а то, как его используют в системе культуры. Совершенно очевидно, — продолжает он, — что камера является техническим приспособлением, неодушевленным и нейтральным, которым каждый может воспользоваться, как ему

---

[6] Цит. по: Y.-P. Lebel. Cinéma et idéologie. Paris, 1971, p. 16.
[7] Ibid., p. 17.
[8] См.: Y.-L. Baudry. L'effet cinéma. Paris, 1978.

[9] Д. Вертов. Статьи. Дневники. Заметки. М., «Искусство», 1966, стр. 94.

вздумается... Таким образом, камера не несет на себе первородного греха и не нуждается в искупительном крещении». И далее: «Вопреки мнению Годара, будто «кинокамера была изобретена для того, чтобы скрыть от людей правду», для этой цели в действительности была создана не кинокамера, а Голливуд. Это Голливуд отравляет своим дурманом сотни и миллионы зрителей по всей планете. Я считаю, что большинство ваших теоретических ошибок проистекает именно из этого принципиального недоразумения. Изменять и переделывать нужно не камеру, а образ мыслей деятелей культуры и кино»[10].

Ги Эннебель является видным специалистом по кино «третьего мира», он написал немало работ и по другим проблемам кино, правда, в некоторых из них содержались размашистые суждения о реалистическом искусстве. Но в данном случае французский критик совершенно прав.

Объективно теоретики «деконструкции», хотя они заявляют, что создают марксистскую и революционную теорию кино, ведут к отказу от познавательной сущности киноискусства и, разумеется, от понятия «художественный метод». И не случайно эти «революционные» теоретики не учитывают историю истинно революционного советского киноискусства, как и всего прогрессивного искусства мира, выдвигая новую модель кино, эстетикой которого является «деконструкция». Суть теории «деконструкции» сводится к требованию изыскать такие изобразительные способы, применение которых в процессе съемки фильма обеспечило бы «разрушение» реалистического кинообраза. По мысли «леворадикальных» теоретиков кино, группирующихся во Франции вокруг журналов «Кайе дю синема» и «Синетик», разрушение «эффекта реальности» в кино (имеется в виду эффект буржуазной реальности) достижимо лишь путем, с одной стороны, модернистского формотворчества, а с другой — своего рода «неопримитивизма», отказа от технических новшеств. Образцом этой эстетики может служить один из последних фильмов Годара под названием «Номер два», сделанный в технике видеозаписи, переведенной на пленку.

Фильм представляет собой изображение множества телеэкранов, на которые сидящий в студии Годар проецирует различные изображения, кадры, сталкивает их, комментирует то голосом, то титрами. Критика, увидевшая в этом фильме искомую модель «деконструкции» искусства экрана, подчеркивает, что фильм как бы вскрывает «произвол кинотворчества», «манипуляцию изображением», то есть, иными словами, показывает «неплодотворность» и «иллюзорность» реалистического изображения действительности.

Критик Серж Ле Перрон из журнала «Кайе дю синема» подчеркивает, что Годар показывает иллюзорность «псевдореальности экрана»[11]. Другой пропагандист этого фильма, критик Серж Тубиана, полагает, что чернота на экране есть «нулевая точка отсчета», «небытие», к которому Годар сводит историю кино, чтобы начать ее заново, сначала. «У кино нет прошлого, — резюмирует Серж Тубиана, — следовательно, нет и будущего, поэтому нужно возвращаться к нулевой точке»[12].

Итак, согласно «леворадикальным» теоретикам киноискусства, «революционное» кино должно начать «с нуля», отбросив традиции истинно революционного социалистического кинематографа и всего реалистического искусства экрана.

Сторонники «деконструкции» готовы «допустить» в «новое» кино театр, оперу, балет, но только не литературу, которая, по их мнению, способна создать лишь «иллюзию действительности». Они в изобилии пользуются выразительными приемами других родов искусств, но при этом отказываются от образа, характера и, разумеется, от познавательной сущности искусства.

Фильмы, создаваемые по рецептам «деконструкции», как и политические бравады и киноэпатажи Годара, Горена и других режиссеров левоэкстремистской ориентации, не могут стать альтернативой буржуазной «массовой

[10] «Cahiers du cinéma», 1973, n. 248, p. 54.

[11] «Cahiers du cinéma», 1976, n. 262—263, p. 11.

[12] Ibid., p. 15.

культуре», ибо они являются лишь видоизмененной формой буржуазного сознания. Их авторы, вне зависимости от субъективных намерений, не вырываются из круга буржуазного мифотворчества.

Здесь следует сделать одно отступление.

В период перед и сразу после 1968 года появилась целая серия книг, статей и фильмов, посвященных молодежному бунту, «сокрушающему» капиталистическую систему. Сейчас, когда знакомые уже нам приметы молодежного движения заметно отошли на второй план, социологи разной ориентации выдвинули другую модель этого явления. Буржуазные социологи Г. Арон, Л. Фойер, З. Бжезинский и другие писали, что это была своеобразная реакция на превращение индустриального общества в «новое общество будущего», которое эти социологи именуют по-разному — индустриальное, постсовременное, технотронное. Вот те, кто не находит себе места в этом «новом» обществе, утверждают буржуазные теоретики, и бунтуют, подобно луддитам в Англии XIX века, стремившимся остановить неумолимое капиталистическое развитие. Бродилом этого бунта являются прежде всего люди гуманитарных профессий. Разница тут только в том, что луддиты ломали паровые машины, новые же бунтари готовы ломать машины электронные [13]. Эта группа буржуазных философов и социологов провозглашает неуклонное и поступательное развитие капиталистической системы, а кризисные явления, которые они не могут не видеть, объясняют моментами субъективными, психологическими.

Другая группа идеологов и философов, прежде связанных с «леворадикальным» протестом, а сегодня анализирующих «молодежный бунт» и констатирующих его спад, пытается в какой-то мере «сменить вехи». Так, Маркузе в своих работах («Контрреволюция и бунт», «Искусство и революция» и, наконец, «Эстетическое измерение») утверждает, что нынешнее поколение «новых левых» в современных условиях не обладает реальной политической силой для того, чтобы сокрушить господство буржуазии. Отсюда — обоснование «ухода в субъективность», в частности, в художественно-эстетическое творчество, как якобы в единственно оставшийся выход для сил протеста.

Прежде, в работах 60-х годов, Маркузе рассматривал природу художественного творчества как разновидность буржуазно-индивидуалистической деятельности. В искусстве главным он считал «аффирмативную функцию», имея в виду специфический — «идеальный» — способ стабилизации репрессивного общественного устройства. Сегодня его позиция уже несколько иная. Он возлагает куда большие надежды именно на искусство, однако имеет в виду под ним только искусство нереалистическое.

Подлинно «революционным», по мнению Маркузе, будет только такое искусство, которое сможет выработать специфический «нонконформистский» язык, который нельзя было бы интегрировать в буржуазную систему общественных отношений, как это случилось уже с такими явлениями, как «хипп-культура», «контркультура» и тому подобное. Выдвигая такую программу, Маркузе особо оговорился, что задача создания «неаффирмативного» искусства является задачей левых интеллигентов и недоступна представителям пролетариата, так как пролетариат якобы «интегрирован в систему». «Там, где пролетариат не является революционным, революционное искусство не будет пролетарским» [14], — писал Маркузе, имея в виду, что пролетариат и в мире капитализма и в мире социализма — не революционная сила.

Призывая к развитию «политического потенциала искусства», Маркузе хочет «найти такие средства коммуникации, которые смогли бы разорвать цепи господства языка и образа над телом и духом человека» [15]. Традиционное искусство, по его мнению, доминирует над человеком, подавляет его критическое сознание, способствует укоренению

---

[13] См.: Z. Brzezinski. Revolution and Counterrevolution. — «The New Republic». Yune 1. 1968.

[14] H. Marcuse. Art and Revolution. — «Partisan Review», 1972, p. 177.

[15] H. Marcuse. Counterrevolution and Revolt. Boston, 1972, p. 91.

идеологии правящего класса. Поэтому необходимо изобрести новый политический — «антиконформистский» — язык искусства, истоки которого Маркузе видит в фольклоре, слэнге, арго и тому подобном, необходимо произвести «радикальную трансформацию человеческих восприятий и их освобождение»[16].

Как видим, эти весьма противоречивые суждения по существу лишают искусство возможности отражать явления действительности, быть активным фактором прогресса. За рассуждениями о «культурной революции» и призывами создать «нонконформистский» язык кроется отрицание как социалистической культуры, так и прогрессивной культуры в капиталистических странах.

Теории Маркузе и его прямых и косвенных последователей из кинематографических журналов, стремящихся произвести «культурную революцию», понимаемую прежде всего как «деконструкция», как «революция» в области художественной формы, их отказ от познавательной роли искусства и от реализма — все это тоже проявление буржуазного сознания, хотя и разукрашенного «левой» фразой.

Что же касается последней книги Маркузе «Эстетическое измерение. К критике марксистской эстетики» (1978), то она практически не вносит ничего нового в позицию этого восьмидесятилетнего идеолога левого радикализма, если не считать «новым» дальнейшее наступление на марксизм. Дело в том, что эта работа, как явствует из самого ее названия, вполне сознательно заострена полемически против основных положений марксизма и марксистской эстетики, а тем самым — и против принципов реализма в искусстве.

На первых же страницах «Эстетического измерения» Маркузе излагает в виде «тезисов» то, что он называет «основными положениями марксистской эстетики». На самом же деле, эти тезисы не могут быть расценены иначе, как преднамеренное извращение, искажение марксизма. Существенно и то, что основные стрелы своей критики Маркузе направляет против фундаментальных основ самого марксистского научного мировоззрения — против идеи детерминации сознания (в частности, искусства как формы общественного сознания) материальным бытием. «В отличие от ортодоксальной марксистской эстетики, — пишет Маркузе, — я вижу политический потенциал искусства в самом искусстве, в эстетической форме как таковой. Кроме того, я утверждаю, что благодаря этой эстетической форме искусство автономно по отношению к общественным отношениям»[17].

По мнению Маркузе, впрочем, в основных чертах изложенному уже в его прежних работах, главная, наиболее ценная, функция искусства — его «разрушительный» характер, «критический», «негативный» потенциал, который, однако, выражается как раз в независимости от социальной реальности, в своего рода эстетической «самостоятельности» и способности как бы «свысока» критиковать эту социальную реальность.

Легко заметить, что Маркузе здесь совсем не оригинален. «Разрушителей» в последние годы появилось немало. И так же, как и их, Маркузе более всего заботит, конечно, не содержание произведения, не заложенный в нем общественный смысл, а лишь форма, которой и приписывается «разрушительный потенциал». Критическая функция искусства, его вклад в борьбу за освобождение «заключены в эстетической форме», — заявляет Маркузе. Далее он пишет, что «эстетическая форма удаляет искусство от актуальности классовой борьбы»[18].

Причем оказывается, что в этом-то и заключена главная цель «революционного искусства»! Следовательно, всем ходом рассуждений Маркузе впрямую ратует за понимание искусства как формы отрыва от реальности, от классовой борьбы, от защиты угнетенных в их борьбе против капитализма и капиталистического господства. А далее все развертывается как будто по отработанному сценарию «леворадикальных» искусствоведов: реа-

---

[16] H. Marcuse. Counterrevolution and Revolt., Boston, 1972, p 82.

[17] H. Marcuse. The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics. Boston. 1978. p. IX.

[18] H. Marcuse. Counterrevolution and Revolt, p. 95.

лизм обвиняется во всех смертных грехах, главный из которых — «копирование «репрессивной» реальности». Отсюда вытекает и основная задача искусства — разрушение реализма.

Не похожи ли нынешние «леворадикальные» теоретики, провозглашающие «революционную» ломку культуры, ее основ, на тех людей, которые в первые годы нашей революции прививали рабочим «нелепые, извращенные вкусы»[19], прикрываясь революционной фразой?

Позиции теоретиков Пролеткульта активно противостояла проводимая партией культурная политика. Как известно, В. И. Ленин резко выступил против теорий пролеткультовцев. Письмо «О пролеткультах», проект резолюции ЦК РКП(б) «О пролетарской культуре» и другие партийные документы, разработанные В. И. Лениным, разоблачили ложные концепции «пролетарской культуры», пролеткультовское понимание культурной революции, выдвинули грандиозные задачи подлинно культурного строительства на базе завоеваний Октябрьской революции и созидательной деятельности, в которой пролетариат объединился со своими союзниками — народной интеллигенцией и трудовым крестьянством.

«Пролетарская культура, — писал В. И. Ленин, — не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»[20].

И далее:

«Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни пролетариата в эпоху его диктатуры»[21].

Отрицание критического реализма, гуманизма и тем более отрицание реальной социалистической культуры — это грубое искажение марксизма, это мелкобуржуазный анархизм, мелкобуржуазное бунтарство, только прикрытое «марксистской фразой».

Потому и лозунг «культурной революции» в условиях капитализма, выдвигаемый «леворадикальными» теоретиками, несостоятелен. Он способен лишь отвлечь мастеров культуры и искусства от создания реалистических произведений, исследующих кризисное состояние буржуазного мира, от борьбы за подлинно революционное искусство. «Леворадикальные» теоретики много говорят о «культурной революции», отождествляя при этом всю культуру и искусство в буржуазном обществе лишь с «буржуазной культурой» и «буржуазным искусством». Ясно, что эти теоретики искажают и ленинское понимание культурной революции, и его учение о двух культурах[22].

●

Основы подлинной марксистско-ленинской теории кино, следующей известному высказыванию В. И. Ленина о роли кино в обществе, созданы. Они в трудах таких корифеев кино, как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, а также других советских и зарубежных режиссеров и теоретиков, стоящих на позициях марксизма-ленинизма. Эта теория проверена на практике. Она утверждается, развивается в лучших произведениях советской многонациональной кинематографии, кинематографии социалистических стран, деятелей кино капиталистических стран, стоящих на позициях реализма и гуманизма.

---

[19] Письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах». Сб. «О партийной и советской печати», М., Политиздат, 1954, стр. 220.

[20] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 304—305.

[21] Там же, стр. 462.

[22] «Истоки этого нигилизма надо искать не в мнимом радикализме «левой» критики современного капитализма, а, напротив, в ее мелкобуржуазной ограниченности и непоследовательности», — справедливо отмечает О. А. Макаров в кн.: «Искусство и идеология», М., «Искусство», 1977, стр. 59—60. Разбор концепций «леворадикальных» киноведов содержится в работах Л. Мельвиль, К. Разлогова, М. Шатерниковой, М. Ямпольского, опубликованных в разное время в журнале «Искусство кино».

Однако мелкобуржуазные «леворадикальные» идеологи и эстетики игнорируют эти проверенные историческим опытом истины. Такова общая закономерность развития современной буржуазной и мелкобуржуазной эстетической, искусствоведческой и киноведческой мысли на Западе, следующей моде на «левый» радикализм, но не способной увидеть истинные перспективы формирования революционного искусства.

Французский критик Кристиан Зиммер, например, писал: «Структуры революционного кино никогда не были реалистическими, взять ли «Стачку» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Аэроград» Довженко, «Сальваторе Джулиано», «Дело Маттеи» или «Счастливчик Лучано» Рози, «Двадцать часов» Фабри и другие. Во всех этих произведениях реализм так или иначе нарушен во имя требования цельности. Реальное время или пространство, вернее, их правдоподобие (реалистическое изображение), здесь искажены, разорваны, чтобы приобрести более общее звучание. Может быть, единственно истинный путь к цельности — это «деконструкция» [23].

В этом заявлении одного из адептов «новых» теорий кино не только искусственно смешаны правдоподобие и реализм, но из системы реалистического искусства выведены как раз корифеи реалистического и социалистического кино, выражавшие в своем творчестве или коммунистические (как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко и другие), или прогрессивные, гуманистические и демократические идеи.

Часто такого рода теоретики обосновывают свои взгляды ссылками на наследие Брехта. Но вырванные из контекста времени некоторые полемические высказывания великого драматурга по вопросам театра и кино не дают представления о его эстетической системе в целом. Между тем сторонниками «деконструкции» как раз эти отдельные высказывания Брехта и используются как повод для наступления на реализм. При этом «опускается» такой важный раздел эстетики Брехта, как призыв к научному, марксистскому анализу социальных явлений современности, как требование выявлять в искусстве правду, скрытую под покровом разного рода ложных иллюзий и мистификаций. Наследие Брехта, который всегда рассматривал свое искусство как оружие классовой борьбы, под пером теоретиков «деконструкции» элитаризируется и догматизируется, а потом — в таком фальсифицированном виде — направляется против основ реалистического искусства.

Характерна в этом отношении статья Колина Мак Кейба «Реализм и кино: заметки о некоторых брехтовских тезисах», напечатанная в английском журнале «Скрин» [24].

Мак Кейб считает, что понятие «реализм» до сих пор остается в «односторонней» зависимости от литературной практики и, в частности, от реалистического романа XIX века. Более того, по мнению критика, влияние эстетики реалистического романа охватило «все повествовательные искусства, включая и самое молодое из них — кинематограф». Мак Кейбу это представляется не только незакономерным, но и опасным для кино. Выдвинув теорию «классического реалистического текста», он решительно протестует против усвоения уроков классического реалистического романа в кинематографе. Интересно, что свой тезис о реализме, который-де «не способен» анализировать действительность, Мак Кейб пытается доказать на примере... фильмов Эйзенштейна. В великом наследии автора «Броненосца «Потемкин» он видит наиболее последовательное выражение практики реалистического кинематографа (что само по себе, несомненно, правильно) и потому полагает его устаревшим. Ведь изображая стачку или политическую борьбу, Эйзенштейн оставался в пределах все того же «классического реалистического текста», который был знаком еще читателям романов XIX века. Значит,

---

[23] Ch. Zimmer. Cinéma et politique. Paris, 1974.
См.: М. Шатерникова. Левацкие мистификации г-на Зиммера. — «ИК», 1975, №12.

[24] C. Mac Cabe. Realism and cinéma. Notes on some Brechtian theses. — «Screen», mer. 1974, volume 15, N2.

делает вывод Мак Кейб, Эйзенштейн оставался... в границах буржуазного реализма. Ведь, согласно его «теории», столь же антиисторической, сколь и абстрактной, начисто игнорирующей идейное, классовое содержание произведений искусства, все классические реалистические тексты вообще никогда и ни при каких условиях не могут предложить какие-либо перспективы борьбы, ибо «им недоступен (?! — *В. Б.*) анализ общественных противоречий».

Итак, по мнению такого рода теоретиков, реалистическое искусство не может служить инструментом подлинного анализа действительности, не может проникать в противоречия реальности. Каков же выход из этой ситуации? Выход предлагается вполне в духе теоретиков из «леворадикальных» французских киножурналов: ниспровержение «классического реалистического повествования» и тотальная «деконструкция». Но как осуществить эту задачу? Через «зашифровку» повествования, чтобы, к примеру, речь персонажа не могла быть зафиксирована зрителем в качестве объективной данности, «ускользала» от него. Зачатки такого подхода критик видет в последних фильмах-коллажах Годара.

Выдвижение этой антиреалистической платформы в качестве оружия борьбы с буржуазным искусством способно лишь помогать буржуазному искусству, применяя разного рода камуфляж, укреплять его позиции. «Леворадикальная» критика утверждает, что метод реализма в кино приводит лишь к созданию «иллюзии реальности» и по существу способствует утверждению буржуазной идеологии на экране. В связи с этим ею и выдвигается требование «деконструкции», «разрушения иллюзии реальности» в кино, отказа от реалистического изображения действительности.

«Леворадикальная» эстетика утверждает при этом, что искусству антибуржуазному тождественно «политическое» искусство. Но такие рассуждения исходят из тезиса, будто бы буржуазное искусство... аполитично. Конечно, это заведомая фальсификация, попытка скрыть факт все нарастающей политизации буржуазного кино, на который обращает внимание все больше исследователей, с негодованием отмечающих при этом явно двусмысленную позицию «леворадикальных» теоретиков по этому вопросу. Упомянутый выше критик-марксист Ж.-П. Лебель, споря с кинокритиками «леворадикальной» ориентации, указывает, что необходимо «перестать считать, будто произведения политического кино (или политические фильмы) являются только левыми»[25].

«Леворадикальные» теории в западном кино нельзя рассматривать без учета последствий движения протеста конца 60-х годов в Европе и США. В то же время формирование этих кинотеорий происходит под прямым влиянием таких во многом разнонаправленных, отнюдь неоднородных течений в западном киноискусстве, как французская «новая волна», американское «подпольное кино» (И. Мекас, Дж. Кассаветис, Ш. Кларк и другие), латиноамериканское «новое кино» (Г. Роша, Х. Санхинес, Ф. Соланас), отчасти итальянское прогрессивное кино. Причем нельзя не видеть, что «леворадикальные» теоретики кино не поняли (или не захотели понять) позитивный вклад как раз подлинно антибуржуазных художников, связанных с освободительной борьбой трудящихся против буржуазии, в прогрессивное кино капиталистических стран.

Современная «леворадикальная» эстетика и вдохновленное ею искусствознание склонны к безапелляционным выводам и глобальным суждениям по поводу буржуазного общества и его культуры. В этой связи категория «буржуазного» приобретает в контексте «леворадикальной» мысли необычайно расплывчатые и «безбрежные» характеристики. С точки зрения марксизма, как известно, существуют общественные явления, имеющие лишь опосредованное отношение к интересам различных классов (в частности, буржуазии). Но современная «леворадикальная» мысль резко выступает против этого положения. Для нее абсолютно все в буржуазном обществе порожде-

[25] J.-P. Lebel. Cinéma et ideologie, p. 209.

но господствующим классом или подчинено его интересам. Категория «буржуазного», с этой точки зрения, обнимает собой буквально все многообразие общественной жизни западного общества, не оставляя ни малейшего «зазора» для какой-либо альтернативы. Все — от законов физики до классической реалистической прозы и гармонии контрапункта — становится «выражением классового интереса буржуазии». Еще Т. Адорно в разработанной им социологии музыки распространил понятие «буржуазного» на почти все музыкальные стили — от песенного фольклора до венской оперетты — и ограничил сферу «Новой Музыки» лишь сочинениями Шенберга, Берга и Веберa.

То обстоятельство, что для «левоинтеллигентского», «леворадикального» сознания все многообразие западной общественной жизни охватывается расширительно истолкованной категорией «буржуазного», до известной степени связано с нежеланием такого рода теоретиков принимать во внимание реально существующее в западном мире рабочее движение, которое является главным источником революционных выступлений против власти капитала. Исходя из насквозь лживого стереотипа, провокационного по своей сути, согласно которому рабочий класс и его партия якобы тоже являются «интегрированными» в систему и утратили свой революционный потенциал, способный сокрушить «буржуазную цивилизацию», «левоинтеллигентское» сознание оказывается — в полном одиночестве — лицом к лицу с несообразно, демагогически преувеличенной им самим «мощью» буржуазного общества.

Где же тогда искать альтернативу «буржуазности» в современном мире, культуре и искусстве? Что противопоставить всесильному демону «буржуазности»? Какие силы разрушат его колдовские чары? Эти вопросы со всей неизбежностью встают перед «леворадикальными» теоретиками. Однако ответы на них «леворадикальное» сознание найти не может, и причина тут в исходной теоретической и методологической порочности порождаемых им политических, эстетических, искусствоведческих и, в частности, киноведческих концепций.

Итак, склонность к демагогическим обобщениям и полное игнорирование требований диалектического анализа общественных противоречий капиталистического общества и его культуры — типическая черта всех «леворадикальных» теоретиков. Единственной «альтернативой» буржуазной цивилизации в их писаниях поэтому зачастую оказываются лишь ее собственные продукты. Так, если буржуазия в течение нескольких столетий следовала «протестантской этике», которая требовала соблюдения норм морали и строгости нравов, то «левыми» радикалами в качестве «революционной» альтернативы ныне выдвигается полная сексуальная раскрепощенность («сексуальная революция»).

Если буржуазное мировоззрение традиционно основывалось на принципе индивидуализма, то альтернативой ему должен стать некий «сверхколлективизм», вроде коммун хиппи.

Если буржуазия сделала своим идеалом «технологическую рациональность», «технологический разум» (выражение Г. Маркузе), то в качестве «революционной альтернативы» выдвигаются мистицизм, психоделизм и наркомания.

Если западная индустриальная цивилизация является урбанистской, то взамен ей возникает призыв к возврату к «природе», уход в мир инстинктивности, подсознательного.

Если современное западное общество является «обществом потребления», то альтернативой ему будет вообще отказ от конкретно-исторического изучения проблем потребления, так, как это и делается в писаниях маоистов.

Если в западной культуре и искусстве сегодня сильны позиции критического реализма, то «леворадикальная» альтернатива здесь — отказ от реализма и «деконструкция».

Но все это — лишь словесный и чисто внешний эпатаж, который совсем не опасен тому миру, который собираются «разрушать» таким способом. Своего рода антологией такого рода «разрушений» явилась выпущенная в 1974 году книга американского киноведа Амо-

са Фогеля «Кино как разрушительное искусство», ставшая своеобразным итогом развития современной западной «лево»-авангардистской киноэстетики, неким ее катехизисом.

Главным объектом пропагандируемого Фогелем «разрушения» является принцип реализма. Кино должно разрушить именно реализм в искусстве, что преподносится читателю как якобы глобальная «революционная» задача. В итоге вся концепция Фогеля сводится всего лишь к новейшим вариациям на тему защиты постулатов авангардистского формотворчества в кино, безостановочной смены формальных приемов, имеющих ценность лишь «в себе» самих и «для себя». Политические претензии автора, его уверения в приверженности «революции» оказываются поэтому совершенно несостоятельными[26].

●

Характерно, что для подавляющего большинства «леворадикальных» киноведов Запада одним из важнейших средств «разрушения» реализма на экране оказывается так называемый «эротический реализм», а попросту порнография, сдобренная псевдополитическим камуфляжем. «Отличие эротического реализма от грубой порнографии,— авторитетно разъясняет в солидном американском журнале «Харперс мэгэзин» критик Горас В. Джэдсон,— не в степени откровенности и не в простом изображении органов, актов, чувствований и прочее, а только в психологическом контексте и самой структуре произведения». И далее: «Оправдание эротического реализма как способа художественного изображения имеет такие же основания, как и для любого другого художественного образа. Как определенный художественный образ эротический реализм ценен еще и тем, что предполагает возможность той или иной оценки и нравственного суждения о своем содержании. В конечном счете, это может только способствовать тому, чтобы люди имели перед собой хороший пример»[27].

А затем в этой же «ученой» статье идут подробные рассуждения о том, что психиатры утверждают, что порнография оказывает «благоприятное влияние» на зрителей, способствует осознанию индивидуумом инфантильных влечений и вожделений, скрытых в безднах бессознательного, ставит эти влечения под контроль разума. Более того, уверяют нас, эротика «успокаивает и утешает стариков, умиротворяет беспомощную молодежь, противодействует преступнику и обезоруживает маньяка»[28].

Вот, оказывается, в чем способ решения всех нравственных и социальных проблем современности! Он — в погружении в «тайны сексуальных вожделений», в сосредоточении на них внимания и общества и отдельного индивида, он, наконец, в распространении порнографии — от самой низкопробной до «изысканной» и даже на свой лад «интеллектуализированной».

Вспоминается, что еще в начале 60-х годов на европейские экраны вышел датский фильм с интригующим названием «Дорогая игрушка». На экране два человека, один в элегантном, модном костюме, другой — в черном, строгом сюртуке, вели спор. Предмет этого спора был весьма примечателен: полезна или вредна порнография? Экран рассказывал об истории эротической живописи и графики, потом переходил к первым фильмам такого рода, а затем раскрывал «секреты» массового, поточного производства «дорогой» (а теперь уже не очень дорогой) игрушки для взрослых — порнографии, ставшей одной из неотъемлемых примет буржуазного образа жизни. Тот, кто ополчался на порнографию, говорил о ее растлевающем влиянии на молодежь, сравнивал ее с опиумом, искажающим человеческую личность. А его оппонент указывал на исторические прецеденты — порнография, дескать, существовала всегда, во все исторические периоды, лишь меняя свои формы, и сегодня она тоже всего лишь предстает видоизмененной, как часть индустрии развлечений, облегчая жизнь человека индустри-

---

[26] См. ст.: Л. Мельвиль «От битников к «новым левым», посвященную теоретическим взглядам А. Фогеля. — «ИК», 1976, № 10.

[27] «Harpers magazine», April, 1975, p. 44.

[28] Ibid., p. 45.

ального общества. Поэтому ничего опасного для человечества она-де в себе не таит.

Разумеется, этот фильм нельзя рассматривать как серьезное явление зарубежного кино. И спор двух антагонистов — лишь кинематографический прием, который необходим авторам для того, чтобы откровенно порнографической ленте придать видимость «проблемности».

В 60-е годы респектабелизированное, «онаученное» порнокино показалось хозяевам кинобизнеса неким спасительным средством для выхода из кинематографического кризиса. Бум вокруг порнофильмов возник с особой силой после того, как некий безвестный фотограф, поставщик фото для журналов мод, Жюст Жэкэн в конце 1974 года выпустил на французский экран фильм «Эммануэла», который сразу стал сенсацией. Фильм был поставлен по одноименному роману, вышедшему за десять лет до того; в этом романе рассказывалось об «испепеляющем» сексуальном комплексе, охватившем жену дипломата в одной из азиатских стран, и о ее «излечении» при помощи... сексуальных излишеств.

«Несмотря на весьма смелые сцены и крайности «путешествия» в мистическое царство чувственности (которое в целом благословляется), в финале фильма героиня, хотя и обнаженная, возвращается к мужу и семейному очагу,— иронически комментирует этот фильм известный итальянский критик Калисто Козулич.— Внимательный зритель заметит несомненный антифеминистский, фаллократический и расистский подтекст фильма»[29].

Выход «Эммануэлы» сопровождался рекламным бумом, но он тоже проводился «не банально», не бульварно, а «солидно», в духе все той же идеологической стратегии отвлечения зрителя при помощи порнографии от социальных проблем. Сильвия Кристель, сыгравшая в «Эммануэле» главную роль, заявила журналистам, что ей не нравится сниматься в эротических фильмах. Однако эти «протестантские» заявления не помешали ей через два года сняться во второй серии: «Эммануэла» дала как бы толчок появлению псевдопроблемных фильмов, в которых откровенная эротика прикрывается разного рода модными одеждами из арсенала общественной жизни,— в этих фильмах мы встречаем не только проблемы «сексуальной революции», но и определенную долю критики буржуазного общества. Тот же Жюст Жэкэн, который «открыл» для публики Сильвию Кристель, в 1977 году поставил фильм «История О», где в уже опробованную «модель» была введена большая доля садизма и жестокости. Некая молодая девушка проходит в фильме «История О» «школу» полного подчинения воле людей, занимающихся ее сексуальным воспитанием. В фильме есть даже переклички с сочинениями маркиза де Сада. Но фильм «История О» такого успеха, как «Эммануэла», не имел — в нем не было момента новизны, а эротические сцены повторяли зрелища из рыночной продукции «порно». В следующем фильме «Мадам Клод» Жюст Жэкэн поэтому искал и нашел способ «двинуться дальше» в «респектабелизации» порнографии и придании ей псевдорадикального политического звучания.

Мадам Клод — респектабельная дама, представительница своеобразного бизнеса, содержательница целого подпольного треста в Париже, который «поставляет» сильным мира сего — политическим деятелям, дипломатам, банкирам, промышленникам, арабским нефтяным шейхам — молодых девушек, соответствующим образом подготовленных и экипированных, снабженных роскошными апартаментами и так далее. В фильме есть все — и противоборство французской и американской разведок, и некий намек на дело «Локхид» (один из героев, фотограф, делает снимки, которые могут шантажировать и компрометировать участников «встреч», организуемых мадам Клод), и уголовный мир, и высший свет. Действие происходит и в Париже, и в Нью-Йорке, и в неких экзотических странах. Авторы не скупятся на разоблачения: разведки оказываются в сговоре и с мадам Клод, и с уголовным миром, а «верхушка» Парижа изображена на пределе моральной де-

[29] «Paese sera», 23 nov., 1974.

градации. Но, разумеется, разоблачительный потенциал фильма — это только модная приправа, фон, позволяющий фильму захватить экран тех кинотеатров, где идут действительно социальные, проблемные ленты.

Киноиндустрия, создающая такого рода фильмы, постоянно получает «допинг» от буржуазной кинокритики и кинотеории. Недаром даже в бульварных рекламных изданиях, прежде специализировавшихся на прославлении «сексбомб», где подвизались ловкие репортеры, охотники за скандалами вокруг «кинозвезд», ныне стали печататься видные философы и социологи. Одни из них доказывают, что просмотр порнографического фильма, дескать, снижает «стрессовое состояние человека», успокаивает его, «декомплексирует», придает веру в собственные силы. Другие им возражают. Так создается видимость серьезной научной полемики, истинная цель которой, однако, в том, чтобы «интегрировать» порнографию в общественную жизнь, в культуру, чтобы отвлечь массового зрителя от неразрешимых при капитализме вопросов социального бытия, от их реалистического и критического отражения на экране.

Впрочем, агрессивная буржуазность, выступающая под флагом антибуржуазности, находит в киноискусстве выражение не только в «освобождении» от традиционных нравственных норм, но и в попытках выдать «сексуальное освобождение» за способ решения наиболее острых, наиболее актуальных политических проблем современности. Характерны с этой точки зрения теории Вильгельма Райха. В частности, его рассуждения о том, что «сексуальное подавление» в моногамной семье якобы является источником всех других форм угнетения, в силу чего социальная революция должна обязательно сопровождаться «сексуальным освобождением». Ведь, по мнению Райха, политическая революция бывает обречена на провал, если не ведет к отмене «репрессивной морали». Райх в своих работах доходит, развивая эти насквозь антинаучные «теории», даже до того, что «критикует» Октябрьскую революцию за то, что она не разрушила мораль и семью.

Пропаганде идей Райха служат фильмы Душана Маковеева, поднятые на щит «леворадикальными» критиками. Фильм Маковеева «В. Р. Тайны организма» содержит многие интимные подробности биографии самого Вильгельма Райха (в заглавии фильма указаны лишь инициалы философа) и одновременно — в причудливом сюжете — как бы иллюстрирует его теории «сексуальной революции» и «сексуальной репрессии».

Фильм состоит из трех разделов, как бы проникающих один в другой. Биография Райха в нем претенциозно и, конечно, совершенно безосновательно «сочетается» с отрывками из советских фильмов 40-х годов, сцены в стиле «черного юмора» соединяются с «философскими эссе», порнографические эпизоды соседствуют с хроникой, повествующей о местах, где жил Райх. Все эти коллажи и фантасмагории насквозь пропитаны антикоммунизмом и антисоветизмом, правда, кое-где сочетающимися со словесными и весьма поверхностными выпадами в адрес капитализма.

С идеями «сексуальной революции» связана целая серия фильмов, созданных в Западной Европе и США. Нередко эти картины не сопровождаются антисоветскими и антикоммунистическими пассажами, как это было у Д. Маковеева в «Тайнах организма» и в его последующей ленте «Сладкий фильм», а, напротив, даже содержат некий «критический заряд», направленный против капиталистической действительности, против ханжеской буржуазной морали и буржуазного образа жизни. Однако капиталистические предприниматели не случайно охотно берут такого рода фильмы в свои руки, нимало не страшась звучащих с экрана «антибуржуазных» выпадов. И прокатывают их в тех же самых кинотеатрах, где идет «Эммануэла» или еще какая-нибудь сверхновая порно-«проблемная» лента.

Секрет этого парадокса прост: прокатчики — люди трезвые, они прекрасно понимают, что на фоне фраппирующих воображение «откровенных» сексуальных сцен несколько громких антибуржуазных фраз просто не будут услышаны, но зато придадут фильму некую «интеллектуальную респектабельность».

И тем вернее отвлекут зрителя от правды жизни, от задач реалистического познания ее законов и противоречий.

В этой связи можно обратить внимание на пронизанное глубокими противоречиями творчество итальянского режиссера Марко Феррери, поставившего за последние годы целую серию фильмов-памфлетов, призванных, по заявлению автора и его адептов, не только эпатировать, но и разрушать буржуазное общество и буржуазную мораль.

Марко Феррери начал свою деятельность с документальных фильмов специфической проблематики, связанной с изображением аномалий жизни большого города. Первый художественный фильм, «Пчеломатка», он сделал в 1962 году и сразу заявил о себе как режиссер, разрабатывающий проблемы «сексуальной репрессии» и показывающий, вполне в духе идей Вильгельма Райха, «изжитость» семейных отношений, тупики, в которые-де давно зашли «нормальные» любовные связи.

Но, пожалуй, кульминацией подобного рода зрелищ явились фильмы Марко Феррери «Большая жратва» (1974) и «Последняя женщина» (1976), где была достигнута двоякая цель — они прошли и как коммерческие боевики и вместе с тем вызвали самую доброжелательную оценку в некоторых интеллектуальных кругах, прежде всего в «леворадикальных».

Что же это за фильмы?

«Большая жратва». Четыре человека, люди разных профессий, представители так называемых «средних» буржуазных слоев, уединяются на загородной вилле, чтобы свести счеты с жизнью, но несколько странным путем: они предаются чревоугодию и эротическим наслаждениям в таких масштабах, которые становятся опасными для жизни. Так Феррери «критикует» пресловутое «общество потребления». Но изощренная эротика, смакование всяческих мерзостей не есть ли попытка «бороться» с буржуазностью архибуржуазными средствами? А если прямее сказать, не есть ли это попытка, слегка эпатировав буржуазного зрителя, повеселить его невиданным по своей откровенности зрелищем человеческого распада, порнографией, но не бульварной, а сдобренной «левыми» фразами?

Другой свой фильм, «Последняя женщина», Марко Феррери определил так: «Я считаю, что это самый свободный из моих фильмов»[30]. И фильм на самом деле куда как «свободен»! Достаточно сказать, что герой в финале кастрирует самого себя электрической пилкой для резки хлеба. В чем же причина такого странного самоистязания? Это прежде всего атмосфера, в которой пребывает герой, молодой инженер, тяжко переживающий свою «мужскую роль». А тут еще за окном его квартиры — трубы заводов, отравляющие воздух желтым ядовитым дымом. Словом, все ужасы «конца века» — от половых проблем до гримас научно-технического развития. Казалось бы, от такой смеси реальных социальных проблем с сексуальным садомазохистским комплексом всякая серьезная критика должна была бы с отвращением отвернуться. Однако критики «леворадикальной» ориентации, которые обычно бывают убийственно строги к фильмам критического реализма и, в частности, к политическим фильмам, создаваемым в Италии такими режиссерами, как Ф. Рози, Э. Петри, Д. Дамиани (они считают эти фильмы «буржуазными»), фильмы Феррери горячо поддержали и громогласно объявили их «антибуржуазными» и даже... революционными.

«Новизна политического жеста Феррери, — пишет в журнале «Кайе дю синема» один из теоретиков «деконструкции» Ж. Нарбони, — заключается, очевидно, в попытке вести расследование в разных направлениях, отзываться, как эхо, на самые глубинные проблемы, которые неотступно преследуют наше общество. Эти проблемы превосходят по своей сути вопрос об экономико-политическом преобразовании (?! — *В. Б.*), пусть даже радикальном, общественных структур и сталкиваются на уровне символики, которую они поддерживают и скрепляют. Такова пробле-

[30] M. Ferreri. «Cahiers du cinéma», n. 268—269, 1976, p. 67.

ма стирания сексуальных различий, проблема выживания и воспроизведения рода в ее животном обнажении, в ее извращенных пределах вплоть до скотства, оспаривание функции отцовства, кризис института религии, репрессивные тотемические тенденции, которые разрушают правила брака и отцовства...»[31].

Откровеннее не скажешь! Выходит, что показанная в фильме Феррери «сексуальная агрессия» подрывает... буржуазный мир. Причем сильнее, чем политическая борьба! Более того, Ж. Нарбони заявляет, что Феррери — истинный проповедник «новых человеческих отношений», ведущих к подлинной свободе: «Феррери — кинематографист кризиса, если хотите, — радостно восклицает Нарбони, — но именно этого кризиса, и никакого иного кризиса, который полностью расстраивает систему «общественных шестеренок» и все устаревшие, архаические стратегии борьбы с ними»[32].

Итак, здесь снова идет речь об ипостасях все той же «сексуальной революции», которая, как мы уже не раз слышали, одна только и может-де «сокрушить» буржуазный мир.

Все это было бы смешно и глупо, если бы не перерастало в широкоразветвленную сеть улавливания зрителей, молодежи прежде всего, и отвлечения их от задач революционной переделки буржуазного общества и его культуры. Ведь проповедь разрушения всякой морали (в конечном счете — разрушения человеческой личности), внушаемая с экранов в самых различных вариантах — и откровенно рыночных, и «усложненных», «интеллектуальных», «политизированных» с использованием всего арсенала изобразительных средств, которыми только располагает современный кинематограф, — образует нечто большее, несоизмеримо более опасное, чем просто гримасы «индустрии культуры». Став сегодня нормой буржуазного кинематографа, такие фильмы ведут к распаду человеческой личности.

[31] J. Narboni. Marco Ferreri et «La Derniere Femme». — «Cahiers du cinéma», n. 268—269, 1976, p. 58.
[32] Ibid., p. 59.

Глубоко прав поэтому Сергей Герасимов, который с негодованием и болью писал в журнале «Искусство кино»: «Подобно тому, как 60 лет назад русские капиталисты отстаивали свою собственность от победившей революции, нынешний буржуазный мир сосредоточил все свои силы, чтобы отстоять привилегии эксплуататоров. Борьба эта с каждым днем приобретает все более жестокие и циничные формы. Сорваны все и всяческие маски, все брошено на службу приумножения чистогана. Причем, прощается любая степень аморальности, порнография узаконена как наиболее расхожий товар»[33].

Нельзя при этом не видеть, что в создание фильмов, объективно разрушающих личность, основные гуманистические ценности, накопленные человечеством, оказались вовлечены многие художники нередко весьма крупного дарования. Наверное, эти художники, рисуя те бездны, в которые падает человек западного мира, создавая страшные сцены жестокости, извращений, деградации личности, искренне полагают, что они не только объективно изображают то, что их окружает, но и разрушают ненавистный им мир, пронизанный ложью, развратом, имморализмом в различных его формах. Однако на поверку оказывается, что в силу законов буржуазного кинорынка они попадают в тот же самый круг, где резвятся «эммануэлы», изготовленные мастеровитыми и высокооплачиваемыми дельцами. И их «интеллектуальные фильмы», исследующие, к примеру, причины сексуальных аномалий или проповедующие «сексуальную раскованность» как способ освобождения от буржуазного правопорядка и морали, также ведут к духовной деградации и затуманиванию сознания зрителя, к утрате им способности к познанию реальности, как и грубые и вульгарные рыночные порнофильмы.

●

Выше мы уже говорили, что в развитии западного киноведения в качестве определенного рубежа выступает конец 60-х годов, когда

[33] С. Герасимов. Начало начал. «ИК», 1977, № 11, стр. 29.

многие теоретики, во-первых, испытали на себе влияние настроений социального критицизма, а во-вторых, стали еще более активно использовать теории и методы таких философско-эстетических направлений, как психоанализ, «левый» фрейдизм, семиотика и другие. Вместе с тем начало этого нового этапа ознаменовалось также и определенным усилением критико-нигилистического отрицания предшествующих ценностей западной киноведческой мысли. В этом отношении характерна книга английского теоретика кино В. Перкинса «Фильм как фильм»[34], в которой автор, отмечая, что борьба кинематографа за признание его в качестве искусства была выиграна не без помощи первых теоретиков кино, тем не менее заявляет, что киноэстетическая система, выработанная «классиками», сегодня превратилась в «догму», препятствующую проникновению в западное киноведение новых мировоззренческих и философско-эстетических идей.

Характерной чертой все более широкого проникновения в западное киноведение этих новых и нередко откровенно идеалистических философских методик является то, что теоретические принципы, лежащие в их основе, отнюдь не вытекают из изучения киноискусства самого по себе, как это все же было в период господства в западной буржуазной эстетике позитивизма, интуитивизма или «гештальтпсихологи». Тогда к философским обобщениям обращались уже после конкретного киноведческого анализа, искали в философии конечное обоснование и подтверждение своим эмпирическим наблюдениям. В настоящее время, наоборот, исходные постулаты из философии, лингвистики, психологии, антропологии чисто априорно накладываются на подлежащие разбору феномены искусства. Соотношение между теоретическим фундаментом и материалом анализа, таким образом, ставится с ног на голову.

Часто результатом такого положения дел оказывается низведение киноведения до самой плоской иллюстративности: к киноматериалу обращаются лишь как к «иллюстрации» неких общих теоретических закономерностей, изложенных в той или иной «системе» и к кино прямого отношения не имеющих. В таких случаях метод теоретического анализа не выводится из материала, а навязывается ему, средство становится самоцелью.

Одним из наиболее показательных примеров подобного методологического казуса могут служить работы по структурно-семиотическому анализу кино, распространенные в современном западном киноведении и, как указывалось выше, в последнее время «революционизированные» под влиянием идей «деконструкции» и новой волны «левого» фрейдизма[35]. Характерной особенностью этой методики киноанализа является преувеличение роли формальных способов исследования искусства: отрицание познавательной и преобразующей сущности кино, борьба с реализмом, а в плане собственно методологическом — использование материала отдельных фильмов только для иллюстрации неких априорно выведенных структуралистских схем.

Так, например, английский структуралист-киновед Сэм Роди в статье «Тотемы и кино» заимствует теоретическую схему анализа у Леви-Стросса, исследовавшего проблемы мифологии и тотемизма первобытных племен, и прямо переносит его выводы на современный кинематографический материал. Кинематограф при этом неизбежно понимается лишь как «миф», разложимый на бинарные позиции: «город — деревня», «слова — дела», «культура — природа», «индивид — толпа» и так далее и тому подобное[36]. Какое бы то ни было эвристическое значение этой методологии остается при этом скрытым, очевидно, не только от читателя, но и от самого автора, для которого структуралистское бинарное членение неких мифологических архетипов оказывается самоцелью.

Американский семиотик Сол Уорт, ставя

[34] V. Perkins. Film as film. London, 1972.

[35] Некоторые из этих проблем освещены в ст. М. Ямпольского «Тупики психоаналитического структурализма». — «ИК», 1979, № 5.

[36] S. Rohdie. Totems and movies. In: «Movies and methods». 7d. B. Nichols, Berkeley — Los Angeles — London, 1976, p. 477.

своей целью исследование «знаковой системы» кинематографа, выдвигает концепцию «кадем» и «видем» как элементарных кинематографических единиц, из которых, по соответствующим законам, якобы должно складываться все многообразие киноискусства. Однако результаты проделанного им — в соответствии с априорно принятой им методологической установкой — аналитического расчленения живой «плоти» кинематографа скорее убеждают в справедливости высказанного им в начале книги полушутливого сомнения в оправданности всякого структурно-семиотического анализа кино. «Знаки могут быть подвергнуты анализу теми немногими, кто их любит, — не без грустной иронии пишет Уорт. — Но фильмы — предметы хрупкие, подобные розам, а обрывание лепестков розы с исследовательской целью часто ведет просто к их уничтожению»[37] Так и происходит на страницах его книги, где «кадемы» и «видемы» по существу разрушают «хрупкие предметы искусства», убивают его живую форму и оставляют «за кадром» содержание.

Библиография работ по структуралистскому анализу кино поистине огромна и включает исследования таких авторов, как Кристиан Метц, Пьер-Паоло Пазолини, Питер Уоллен, Умберто Эко и другие. Вряд ли есть основание огульно зачеркивать ценность всей проделанной ими работы: в некоторых случаях, особенно при конкретном анализе киноязыка и стилистических особенностей того или иного произведения, ими получены теоретические результаты, заслуживающие внимания. Однако необходимо трезвое, последовательно критическое отношение к притязаниям структуралистов на представительство от имени всей науки о кино, на создание единственно научного метода киноанализа[38]. Такое отношение тем более необходимо, чем чаще и отчетливее притязания структуралистов связываются с попыткой «отменить» или «заменить» марксизм. Не случайно даже Сартр, как известно, подверг в свое время критике глобальные претензии структуралистов прежде всего за антиисторизм их работ.

Вместе с тем следует отметить, что и сторонники структуралистских теорий кино, ранее исследовавшие семиотическими методами различные кинопроизведения, в 60-е годы сделали большой шаг «влево» — в сторону концепций «деконструкции», соединив их с позициями психоанализа.

По существу в таком структурализме, пытающемся эклектически соединить семиотику и психоанализ, кино служит лишь для иллюстрирования догм классического фрейдизма — символического замещения в затемненном зале кинотеатра бессознательных сексуальных влечений, — а также «лево»-фрейдистских концепций. Тем не менее, несмотря на крайнюю непродуктивность этого «метода» в западном киноведении, в 70-е годы отчетливо проявилась тенденция к движению от структурализма к психоанализу. При этом, однако, сохраняются некоторые основополагающие структуралистские догмы, только им дается психоаналитическое истолкование. Так, недавно в Париже вышла новая книга известного ученого-структуралиста Кристиана Метца «Воображаемое — означающее. Психоанализ и кино»[39], в которой автор предлагает рассматривать все явления экранного искусства сквозь призму категорий психоанализа. Более того, Метц утверждает даже, что между зрителем, сидящим в затемненном зале, и изображением на экране возникает нечто похожее на сексуальное влечение (!).

Как видно, в современном западном киноведении наблюдаются противоречивые тенденции: с одной стороны, фрагментаризация, выделение специализированных теорий на основе применения в киноведении частных ме-

---

[37] S. Worth. The development of film. — «Semiotica», 1969, p. 282.

[38] «Структурализм — метод анализа, — пишет С. Фрейлих, — но не метод мировоззренческий, как только он пытается присвоить себе его права и значение или тем более противопоставить себя ему, он сразу оказывается на почве формализма и именно здесь лишает себя способности в выполнении своей главной функции — выяснения идейно-содержательного значения той или иной структуры. См: С. Фрейлих. Золотое сечение экрана. М., «Искусство», 1976, стр. 315.

[39] Ch. Metz. Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. Paris, 1977.

тодик, заимствованных у философии, психологии, социологии и тому подобное. С другой — попытка совмещения в рамках одной кинотеории подходов и методов, первоначально выработанных в рамках различных и даже противоположных концепций. Есть основания предполагать, что эти тенденции будут продолжать оказывать влияние на западную теорию кино и в обозримом будущем.

●

Нужно сказать, что в современной западной науке о кино особое место занимал и занимает вклад исследователей-марксистов, обращавшихся к анализу проблем киноискусства. Дело в том, что плодотворность марксистской методологии анализа феноменов киноискусства получила подтверждение не только на материале советского кино, но и в западной теории кино. К числу наиболее значительных марксистских теоретиков кино на Западе следует отнести Л. Муссинака, Ж. Садуля, Дж. Лоусона, А. Монтегю, У. Барбаро и других, а также ряд современных ученых прогрессивной ориентации, сторонников реализма.

История теорий кино не раз подтверждала тот факт, что беспристрастный анализ произведений реалистического искусства приводил критиков и теоретиков искусства, прежде не связанных с марксизмом, к принятию его идей. Как отмечает итальянский киновед Франко Пекори, проникновение материалистической методологии анализа в западную кинокритику и теорию кино, как и вытеснение различных идеалистических концепций, происходило прежде всего под непосредственным влиянием марксизма [40]. Важным фактором, способствовавшим укреплению позиций марксизма в западном киноведении, явилось неуклонное повышение влияния марксистских идей в западной культуре и искусстве, связанное с успехами системы социализма, торжеством марксистско-ленинской идеологии, а также с распространением социального протеста в странах Запада. В то же время распространение марксизма «вширь» в ряде случаев привело к тому, что марксистские идеи проникали в западное киноведение в деформированном виде, в сочетании с иными, чуждыми марксизму, идейными компонентами.

В этом процессе есть определенная двойственность: с одной стороны, интерес западных теоретиков кино к марксизму является безусловно позитивным явлением, открывающим перед ними подлинно научные перспективы. Но с другой стороны, попытки «сочетания» марксизма с чуждыми ему по духу учениями, нередко замаскированными, представляют несомненную опасность и не могут не подвергаться строгой и принципиальной критике. Особая актуальность этой задачи связана сегодня с тем, что интерес к марксизму и попытки его «сочетания» с какими-либо иными идеями стали в конце 60-х и в 70-е годы крайне характерными для духовной жизни Запада.

Нужно также заметить, что и в тех случаях, когда киноведческий анализ движется в пределах исследования соотношения кинообраза и реальности, понятие реальности нередко наделяется таким значением, которое разрушает ее марксистское, научное понимание. Теперь это уже не объективная реальность, с которой имели дело Базен и Кракауэр, а реальность насквозь «субъективированная», «идеологизированная». Любопытна, с этой точки зрения, попытка западногерманского социолога и киноведа Дитера Прокопа дать классификацию теорий, имеющих хождение в западном киноведении. Д. Прокоп, например, выделяет «зеркальные» теории, сторонники которых, исходя из наличия в различных фильмах ряда повторяющихся ситуаций, образцов поведения, типов личности, схем конфликтов и т. п., утверждают, что кино является зеркалом, в котором отражаются различные структуры общественного сознания. Так, Паркер Тайлер полагает, что кино стало зеркалом «коллективного невроза», Эдгар Морен — «коллективной мечты», Люк де Хюш и Саша Эзратти — стереотипных норм и ценностей. Отсюда прямой переход к

---

[40] F. Pecori. Cinema: forma e methodo. Roma, 1974, p. 57.

«интегративным» теориям, сторонники которых видят в кинематографе преимущественно средство социальной интеграции личности в буржуазную общественную структуру [41].

Конечно, эта классификация в достаточной степени формальна и неполна. Так, например, можно было бы выделить еще и вульгарно-социологические теории кино, постулаты которых во многом заимствованы у представителей «франкфуртской школы» и которые пытаются провести однозначную, упрощенно-прямолинейную связь между киноискусством и «репрессивной социальной реальностью». Кроме того, выделенные Дитером Прокопом теории на практике не существуют в «чистом» виде. Напротив, они соединены, «переплавлены» с иными, нередко чуждыми им, идеями и концепциями. Если же искать в них то общее, что действительно им присуще, то этим общим идейным и методологическим принципом окажется решительное неприятие реалистического метода, борьба с эстетикой реализма.

●

Конечно, ситуация в западном киноведении достаточно многозначна и противоречива. Но анализ тех течений в западной киноведческой мысли, которые придерживаются реалистических принципов, стремятся сохранить ценности, накопленные реализмом, — это уже тема для другого исследования.

В. И. Ленин указывал, что анархистские, революционаристские и псевдореволюционные теории имеют «свойство быстро превращаться в покорность, апатию, фантастику, даже в «бешеное» увлечение тем или иным буржуазным «модным течением...» [42]. Развитие буржуазных и мелкобуржуазных теорий кино в наши дни со всей убедительностью подтверждает этот вывод. Только не желающие видеть не заметят, что теории «деконструкции», «сексуальной революции», «разрушительного» искусства на практике приводят как раз к покорности, апатии, к «бешеному» увлечению архибуржуазными модными течениями. Примеров тому немало не только в теории, но и в творчестве иных мастеров западного кино.

Что же касается претензий на создание «новой», «революционной» теории кино, не связанной с прогрессивным искусством, то они совершенно несостоятельны. Подлинно научная, марксистско-ленинская теория кино создана. Опирающиеся на известное высказывание В. И. Ленина о роли кино, классические труды С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Б. Балаша, работы других советских теоретиков и зарубежных киноведов прогрессивной ориентации многократно и всесторонне проверены на практике. Утвержденные в них принципы развиваются в лучших произведениях советской многонациональной кинематографии, в кинематографии других социалистических стран, в поисках деятелей кино капиталистического мира, стоящих на позициях реализма и гуманизма.

За ними — будущее.

---

[41] Materialien zur Theorie des Films. Hrgs. D. Proaop., München, 1971.

[42] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 14.

Мастерская Сергея Бондарчука

Фрагменты

ВГИК, четвертый этаж, скромных размеров, с маленькой сценической площадкой аудитория № 419 — это географическое местоположение актерской мастерской профессора С. Ф. Бондарчука и доцента И. К. Скобцевой.

Занятия два раза в неделю — в понедельник и четверг. В эти дни, в половине второго, Сергея Федоровича и Ирину Константиновну встречают пятнадцать юношей и девушек.

Обменявшись приветствием со студентами, мастера усаживаются в кресла за низенький столик, студенты — на стулья, которые вдоль стен примыкают к сцене.

Тишина. Идет взаимная «пристройка» — занятия начались. Включаюсь в запись...

●

— Мы давненько не виделись... — говорит студентам Сергей Федорович. — Так вот: самая великая книга — жизнь. Она должна быть главным источником нашего художественного восторга. Какие интересные наблюдения у вас накопились за это время?

— Я видела молодую женщину, у которой умер муж, — начала рассказ студентка. — Внешне она была спокойна, но делала что-то непонятное для окружающих: рвала на части платок, на несколько полосок и завязывала на них узелки. Когда ей сказали, что надо идти в комнату, где лежал мертвый муж, она: «Нет, нет!...» Пошла, но не веря, что он умер. И уже, когда вышла, расплакалась.

Молчание.

— Печальное, но хорошее наблюдение. Да! — со вздохом произносит Сергей Федорович. — У человека всегда остается какая-то надежда на то, что близкий человек не умер, что произошло «что-то», но не смерть. Мысль о смерти он гонит от себя. А у нас часто играют сразу результат — смерть. Это неверно. То, что эта женщина рвала платок, а не плакала, это крайняя форма горя! Ее поведение не поддается логическому объяснению. Здесь отклонение от нормы. — Помолчал. — А вы заметили, что у нашей рассказчицы наворачивались слезы? А у той женщины слез не было.

— Значит, сочувствие горю выражается так, а само горе по-иному? Да? А мы эти понятия, действия часто путаем. Вы вот такое выражение горя в кино или в театре видели? — обращается он ко всем.

— Я видел примерно такое, — вспоминает студент, — когда работал санитаром в больнице. Мне надо было сообщить женщине, что ее муж умер. Как сказать? Было страшно. Я подошел к женщине и как можно спокойнее сказал: «Он умер». Не «муж», а «он». Она не изменилась в лице, только сказала: «Этого не может быть...»

— Интересно... — медленно, задумчиво произносит Сергей Федорович. — Эта сцена с платком... Как она его рвет и завязывает узелки... Теперь вот я, режиссер, предлагаю этот рисунок в сцене актеру. Как к этому подойти? Можно просто механически повторить. А еще как?

— Сознательным путем к бессознательному...

— Я спрашиваю, как можно это актеру оправдать? Рвать платок на полоски и на каждой завязывать по узелку?

— Работа рук здесь механическая, вне жизни сознания.

— Ясно, что здесь работает подсознание. А как актеру оправдать все эти подсознательные действия сознанием, суждением?

— Я для себя могу так оправдать... — говорит студентка. — Когда-то я встречалась

с мужчиной. При прощании он хотел подарить мне платок. Вытащил из кармана, посмотрел, подумал и разорвал его пополам. Одну половину отдал мне, другую оставил себе. Этот странный поступок удивил меня. Я положила половину платка в сумку, потом вытащила и завязала на нем узел. Очевидно, в то время между нами произошло что-то такое, что нас очень сблизило, и я об этом платке запомнила. Когда же я узнала о его смерти, то машинально полезла в сумку за платком, чтобы вытереть пот с ладоней или руки занять, вспомнила про тот разорванный платок и разорвала свой пополам, потом каждый кусочек еще пополам, и еще, и стала завязывать узелочки...

— Кто-то нафантазирует другое, но для актера и зрителя это придуманное должно быть конкретно, — подытоживает Сергей Федорович. — Скажем, зритель мог видеть раньше, как дарили этот разорванный пополам платок, и тогда то, что происходит сейчас, зрителю будет ясно.

Мы пошли только по первому ряду, но их бесчисленное количество и в разнообразнейших вариантах. Из них вы должны отобрать только один. Один! Из десяти спичек отобрать только одну. Это и мучение и радость для актера. Можно думать и месяц, и два, и три, пока не выберешь. Интенсивно в это время работает фантазия, воображение, а потом в результате огромнейшего труда вы выбираете единственное решение. Иногда этот выбор происходит сразу, а иногда к нему идешь долго. Здесь много причин. Но всегда это труд.

Давайте посмотрим ваши этюды.

— Что такое сценический этюд? — спрашивает Ирина Константиновна.

— Упражнение.

— Не совсем верно. В упражнениях мы овладеваем элементами артистической техники, в этюде должны быть художественный замысел и простейшая сверхзадача. А что общего в этюдах живописца и актера?

— И в том и в другом — определенная цель.

— Да, — подтверждает Ирина Константиновна. — Сегодня художника интересует только соотношение цвета неба и земли. В следующий раз он пишет тени. Или зелень, ее многоплановость. Или пишет один лист, его прозрачность, свежесть...

— Актер в упражнениях и этюдах осваивает беспрерывный ряд постепенно усложняющихся задач, — развивает далее мысль Сергей Федорович. — Мы будем идти от простого к сложному. Подниматься по ступеням, не перепрыгивая через них. Овладевать в каждодневных занятиях элементами актерского мастерства. На сцене мы должны научиться заново ходить, слышать и слушать, видеть, действовать...

Я много раз говорил вам о школе переживания и представления. Предпочтение мое — актерам школы переживания. Потому, что они своей игрой действуют на все чувства, на все существо человека, в том числе и на подсознание. Это воздействие, чем оно совершеннее, тем незаметнее, но оно самое глубокое. А не в этом ли главная задача искусства, когда мы говорим о результатах, об отдаче, о воздействии?

Кроме того, только актеры школы переживания могут проникать в область человеческого духа, подойти к порогу подсознания. Актеры школы представления действуют больше всего на глаза, на слух. Они могут вызвать восторг, аплодисменты — как бы воздействовать на зрителя, но это воздействие поверхностное, оно не западает глубоко в душу и остается в зрительном зале. По выходе из него оно быстро улетучивается.

Актер школы переживания чаще всего вызывает в зрительном зале не аплодисменты, а тишину, потому что в глубоком потрясении человеку не до аплодисментов. Потом может быть взрыв, овация, а в начале — тишина, полная — никто не кашлянет. Так что вы будьте готовы к тому, что вы не будете потрясать зрителей сиюминутно — это внешний успех.

Давайте этюды.

Ребята готовятся. Сергей Федорович обращает внимание на новые кулисы, которые были повешены на маленькой сцене мастерской после ремонта.

И. К. Скобцева и С. Ф. Бондарчук на занятиях в мастерской ВГИКа

— Сейчас у нас есть кулисы. Зачем они? Прежде всего для того, чтобы подготовить себя к творчеству, к выходу на сцену, к тому моменту, когда раздвигается занавес. Я сейчас вспомнил один очень интересный закон, который существовал не только в театре, но и в живописи, оперном искусстве. В живописи, как правило, положительный герой располагается слева. На сцене слева выходил положительный герой, справа — «злодей». Этот закон продиктован многими причинами, особенностями восприятия, привычками... Например, читаем мы слева направо, картину рассматриваем тоже в этом же направлении... Возьмите сейчас любую постановку оперы, балета — эта традиция сохранена. В драме она утрачена. Это раскрепощает актера, дает ему большую свободу действия, но при этом нужно помнить о сценической выразительности движения на сцене.

Я видел спектакль «Тит Андроник» такого реформатора сцены, как Питер Брук. Играл в нем Лоуренс Оливье с Вивьен Ли. Кто был художник, не помню. Занавес открывался, все действие происходило на левой части сцены, все внимание зрителя и мое было там.

И вдруг на правой стороне в роли Тита Андроника мы видим Лоуренса Оливье. Как он появился, когда? Откуда появился? Неизвестно. И он действовал на сцене так, что ты не мог предугадать, что он сделает через несколько секунд. Этими секретами высочайшего мастерства владеют немногие актеры. Таких актеров в каждую эпоху были единицы. Как правило, они гастролировали по всему миру. Кто у нас был последним большим гастролером? Ваграм Папазян. Он объездил все страны. Его знаменитая роль — Отелло. У Лоуренса Оливье тоже были гастрольные роли.

В «Тите Андронике» у него громадные монологи, и один из них, уже под конец, он произносил так: первую половину монолога на выдохе, а вторую — на вдохе, — показывает Сергей Федорович. — Он часто отдыхал на сцене или отходя немного в глубь сцены, или выходил прямо на авансцену, лицом к публике, и дышал, как рыба, открыв рот, но как стоял!..

Подойти к рампе или отойти от нее, спуститься вниз или подняться вверх, повернуться к зрителю в профиль или анфас, выйти на сцену — слева или справа — все эти приемы могут быть выразительными, если их применять правильно. — Сергей Федорович садится в кресло. — Готовы? Показывайте!

Студентки показывают этюд. Одна подруга упрашивает другую не уезжать.

— У тебя какая задача? — спрашивает Сергей Федорович одну из студенток.

— Уговорить, упросить остаться.

— А у тебя? — спрашивает он партнершу.

— Не согласиться, уехать. Но она так умоляла... И убедила, особенно сославшись на маму, которая приедет, а ее нет.

— Хорошо, молодцы! Я вас всех умоляю, если вы произносите слово, то позаботьтесь о том, чтобы его было слышно. Если вас не слышно, это полное неуважение к зрителям. Не обязательно кричать, можно и шепотом сказать так, что пятьсот человек в зале услышат вас.

Сергей Федорович приглашает одного из студентов в глубину сцены и разговаривает с ним шепотом. Его речь слышна всем.

— Видите, у меня посыл. Это называется полетностью звука. От чего она образуется? От опоры звука. Я должен послать звук в зал. Чтобы меня услышали на балконе. Вы слышали, как говорят в цирке, на арене? Мы с Ириной Константиновной однажды пробовали играть «сцену с платком» из «Отелло» в цирке. Знаете, как приходилось напрягаться? (Показывает, как он играл, разворачиваясь на 360 градусов, чтобы слышно было во всей чаше цирка...) Вот так надо было играть. Когда-то в старом МХАТе каждый понедельник были встречи с прославленными артистами театра. В этот день должен был выступать Василий Иванович Качалов. Но перед ним на сцену вышел артист Ершов, огромного роста, с низким, прекрасным голосом. Я ждал Качалова, думал: «Если у Ершова такой голос, то какой же тогда у Качалова?» И вот вышел Василий Качалов, начал читать. У меня было такое ощущение, что он не только меня, но и мои уши обволакивает своим бархатным, неповторимым голосом. А я сидел в 20-м ряду! Василий Иванович Качалов всю жизнь работал над своим голосом.

Следующий этюд, пожалуйста!

Студенты показывают этюд: сын провинился перед отцом; отец ждет — сознается ли он?

— Как? Что понравилось? — спрашивает студентов Сергей Федорович после показа этюда.

— Неясно немного.. Отец был неточен... Не знаю, вообще...

— Я хочу, чтобы у нас образовалась профессиональная терминология. Какие у нас с вами есть обозначения? Пристройка, оценка, объект внимания, действие, вера, предлагаемые обстоятельства, внутреннее видение, темпоритм, приспособление, свобода мышц и т. д. Пройдет два-три года, и мне не придется вам долго объяснять. Я скажу: «У вас нет общения». Это очень важное замечание. Или скажу: «Вы не действовали». Или: «Ничего не хотели от партнера». Это профессиональная терминология, принятая в театре. В кинематографе ее нет. Вам надо учиться говорить профессиональным языком.

— Кто еще подготовил этюд? — спрашивает Сергей Федорович.

Двое студентов показывают этюд: кладут из кирпичей стену здания.

— Стоп! — останавливает Сергей Федорович. — Вы сейчас все только лишь обозначаете. Попробуйте все увидеть и почувствовать в руках каждый кирпич, его вес, объем... Ничего не пропускайте в этом процессе. Пожалуйста!

Ребята снова показывают этюд.

— Стоп! Мастер! Ты целесообразно, продуктивно сейчас действуешь? Нет. Ты зажат мускульно, а мастер кладет легко. Подсобный! Все показываешь и изображаешь. Нет у тебя в руках кирпичей. Походка тоже показная. Все ложно.

Я сейчас вспомнил один из фильмов Вайды. Ситуация в одном эпизоде такая: подсобный рабочий подсовывает мастеру раскаленный кирпич... Как точно действуют там актеры!

А вы увлеклись в этюде ненужным сейчас сюжетом, а не процессом. Главное здесь не ситуация, не сюжет, а процесс! И не было веры в предлагаемые обстоятельства. Поработайте над этюдом дома. С учетом этих замечаний. — Вздыхая: — Все-таки хотелось бы увидеть процесс... Покажет кто-нибудь? Любой производственный процесс.

Один из студентов выходит на сценическую площадку. Он осветитель. Устанавливает свет: укрепляет юпитеры, «бебики», направляет свет на объект. Собран, сосредоточен. Видит, «что» делает, знает, «зачем» и «как»...

— Молодец, молодец, — одобряет его действия Сергей Федорович. — Ты знаешь этот процесс. Поэтому свободен и выразителен.

Кто-то мне говорил, что самое красивое — девушка в танце, паруса под ветром, лошадь в галопе... Я думаю, что с этим может сравниться трудовой процесс. И уточняет: — Когда работает настоящий мастер.

●

Сергей Федорович листает книгу.

— Теперь давайте немножко почитаем... — предлагает он. — Сергей Волконский. «Человек на сцене». Во вгиковской библиотеке эта книга есть. «О жесте... (*Читает.*) ...жест иллюстрирует не факт, а наше к нему отношение»[1]. Три рода жестов, по Волконскому. Механический — «наименее интересный». «Интересны в нем разве типические, бытовые разновидности»[2]. Но тут много штампов. «Второй жест — описательный». «Самый ужасный»[3]. «...Актер говорит: «мое сердце», — рука переносится на соответствующий орган»[4]. Или «прибавляет к рассказу». Говорит «арбуз» и очерчивает в воздухе эллипс. (*Читает.*) «...Жест иллюстрирует не факт, не рассказ, не содержание рассказа, а мое к нему отношение...»[5].

Самый интересный жест — психологический, но он и самый трудный. Дословно: «...психологический жест есть внешнее выражение чувства; но последнее, как известно, не только не всегда совпадает со словом, оно прямо ему противоречит»[6].

Далее... (*Читает.*) «... интересны соотношения в движениях рук и глаз. Можно, в виде общего правила, сказать, что глаз занят тем, с кем говорим, рука занята тем, о чем говорим»[7]. «Когда Ларина в опере говорит: «Вот, дочери мои», она указывает на дочерей, а смотрит на...» Кого?

— На Онегина.

— Примеры у Волконского великолепны. Вот он берет положение руки: ладонью кверху и ладонью книзу. (*Читает.*) «...Кверху — жест...» Какого человека? (*Молчание.*) Просящего. «Души нараспашку». (*Показывает.*) «...Книзу — поучающего, благословляющего, дающего»[8] ... Интересно?

— Да.

— Какой самый красивый жест?

Студенты молчат.

— Не знаете?.. Жест сеятеля...

— Почему? — спрашивает студент.

— Сам подумай. Почитай. Неясно будет, спроси. Старайтесь если не до всего, то все-

---

[1] С. Волконский. Человек на сцене. СПб., 1912, стр. 19.
[2] Там же, стр. 20.
[3] Там же, стр. 20.
[4] Там же, стр. 21.
[5] Там же, стр. 23.
[6] Там же, стр. 24.
[7] Там же, стр. 27.
[8] Там же, стр. 29.

таки до многого доходить своим умом. Есть такое выражение: интеллектуальный иждивенец. Оно к вам, конечно, не относится, но знать о таком позорном, вечно школярском поведении вы должны. Дарвина почитайте. Одна работа имеет непосредственное отношение к актерской профессии. Так вот, Волконский приводит любопытное высказывание Дарвина: «Большинство наших страстей до того тесно связано с их внешним выражением, что они прямо немыслимы, когда тело находится в состоянии покоя»[9]. Сейчас мы это проверим. «Скажите мягким голосом и с деликатным жестом: «Нет, извините, этого я вам никогда не позволю»[10].

Один из студентов выполняет задание.

— А теперь скажите то же самое с ударом кулака по столу.

Тот же студент выполняет новое задание.

— Как получилось?

— Грубо?

— Да, мягкого тона уже нет. Вот такое взаимовлияние Интересный закон сформулировал Волконский. Противуположения. Его суть он раскрывает на простом примере: отношения головы и глаз... «Голова вниз и глаза вниз». «Простой физический жест: вы что-нибудь потеряли и ищете на полу». «Теперь с соблюдением противуположения. Голова вниз, а глаза кверху: внимание, уважение, преданность и т. д. Обратное, — голова кверху, глаза вниз: гордость, презрение, безучастие и т. д.»[11].

Вы можете потом это отбросить или опровергнуть, но знать это вы должны, — подытоживает Сергей Федорович. — А то нередко бывает так: отвергают, не зная, что отвергают.

●

Студенты показывают этюд: у роддома, в летнее утро.

— Допустим, что эпизод из современного фильма и мы его вот так разыграли, — размышляет Сергей Федорович. — Это интересно? Нет. Почему? Потому что все играли одну тему Какую?

— Ожидание. Переживание.

— Переживание вообще! А можно этот этюд усложнить? Можно. Сегодня в сценариях на современную тему каждый эпизод как бы нужен для того, чтобы выстроить сюжет, решить проблему, обозначить конфликт и т. д. А вот Лев Николаевич Толстой говорил, что эпизод должен существовать сам по себе, отображая бесчисленные проявления жизни. А у нас намечается проблема — одна. Вводятся люди, и все подчинено этой проблеме, важной или неважной, не имеет значения. Никаких проблем! Очень важно, где происходит действие — двор, улица, где вход, калитка или ворота, где клумба, лавочка. Нужны точные объекты внимания.

Что вас окружает? Дом? Сколько этажей?

— Пять. *(Пауза.)*

— Вы сейчас находились в одном темпоритме, выполняли одну задачу. Все такие «переживательные», хорошие, вам только крылышек не хватало. Откуда у вас это появилось? Да. Кто вы? Что вы? Откуда? Почему? Вы задавали себе эти вопросы? У каждого ожидающего целый ряд приспособлений. Скажем, я молодой отец, родился ребенок, но я еще стесняюсь этого, я хочу всем показать, что я здесь просто так, случайно... *(Показывает.)* У итальянцев в кино прекрасные массовки. Знаете почему? Сначала к съемкам готовят каждого человека в отдельности, затем по группам, а потом всех вместе. И во всех случаях каждому актеру ставятся конкретные задачи и действия. *(Пауза.)* Откуда кто пришел? Куда пойдет? Желает он ребенка или нет? От любимой жены будет ребенок или не от любимой? Все живут своей жизнью, а у вас все ангелы — страшно смотреть. Ну, конечно, и многозначительность, надо же вносить сложность, а она не только в «переживательности» выражается. Большое возникает из малого! В таких этюдах ни в коем случае нельзя уславливаться, приспосабливать партнера к себе. Скажем, я выйду и сделаю так, а вы эдак... Роли только можете распределить: медсестра, милиционер, дворник...

— «Скорая» может подъехать...

— Хорошо. Попробуйте разыграть этот этюд заново.

[9] Там же. стр. 31.
[10] Там же.
[11] Там же.

Студенты с азартом готовятся. Намечают, где вход, где скамейка...

— Приготовились?

— Да.

— Начали.

Во втором исполнении этюд получился интересный.

— Вот сейчас у вас что-то образовалось, — одобрительно говорит Сергей Федорович. — А вот можно сказать, что в этом этюде было, «как в жизни»?

— Можно.

— Для искусства этого достаточно?

— Да...

— Нет...

— Объясни.

— Чувствую, этого мало.

— Чтобы жизненное явление возвести в ранг искусства, нужно придать ему яркую сценическую форму. Одна только натуральность не может быть целью искусства. Актер должен быть совершенно органичен, но чем дальше он ушел от натурализма, чем выше он поднялся над обыденным, тем больше его заслуга.

Был великий актер и режиссер Алексей Дикий. Где-то в провинции он поставил пьесу по Лескову и сам в ней играл небольшую роль. Он пек блины. И все. Так специально приезжали из других городов, чтобы посмотреть, как он это делает. Вот у него было необычайное сценическое ви́дение, и чтобы он ни делал, все становилось явлением искусства. Явление искусства должно быть неповторимым.

Устали? Перерыв.

●

После перерыва.

— Ты сейчас выйдешь из нашей комнаты, — дает задание студентке Сергей Федорович, — мы тут о тебе поговорим, потом ты войдешь и должна будешь догадаться, о чем мы говорили.

Студентка уходит.

— Она огорчена последним показом и решила поступить на режиссерский факультет, — говорит студентам Сергей Федорович.

— Нет, на киноведческий...

— Да. Но нам она не сказала, а мы знаем.

Через несколько минут студентка входит, испытующе на всех смотрит, приглядывается к каждому: кто же ей может рассказать о том, что здесь произошло? И она мягко подсела, как-бы подъехала, к одному из студентов.

— Можно все это определить как ориентацию и выбор объекта? — спрашивает Сергей Федорович.

— Да.

— Какая у нее была ориентация? Вначале одна, потом другая. А выбор объекта был интересен? Как она подсела? С «приспособлением». Глаза выпытывали, да? И она привлекла к себе внимание. «Зондирование» было? Ты ощущал, как она «прощупывала»? — спрашивает Сергей Федорович студента, к которому подсела студентка.

— Да. Тоже «приспособление»?

— Да. Лучеиспускание и лучевосприятие было?

— Да.

— Все это называется общением.

— Куда бы вы ни вошли, вы вначале ориентируетесь... — продолжает Ирина Константиновна. — Скажем, вы пришли домой, что вас интересует? Приготовлен ли обед? Кто дома? Это еще не атмосфера. Это ориентация в предложенных обстоятельствах. Атмосфера — другое.

— Проиграйте сценку из «Поединка», — просит Сергей Федорович. — Окно и появление Ромашова.

Студенты играют.

— Неверно, — говорит Сергей Федорович после показа. — «А, это ты!» — слишком ранняя реакция, Назанский. Прочитывается, что ты его ждал. Ты его ждал?

— Нет.

— Войди в состояние публичного одиночества. Нет ни зрителей, никого, ты не для нас это делаешь. Ты один, наедине с собой, это же самое интересное. Тут проявляются такие сокровенные черты характера... Актер должен радоваться, что автор предоставил такую возможность. Когда человек остается один, он может быть совершенно другим, самым истинным. И есть понятие: сценическое время.

Можно ориентироваться час, а нужно сделать то же самое, но в двадцать раз быстрее. Те же самые опоры, но они будут сжаты. Постарайся сблизить их.

Студент снова играет ту же сценку.

— Момент «зондирования» Ромашова опять пропустил, — замечает Сергей Федорович после показа.

— А если актер не согласен с режиссером?

— Это не оправдание. Актер сам должен выстроить линию своего поведения и предложить. Потом режиссер может ее видоизменять, но у тебя все выстроено, все найдено, и, как он тебя ни крути, хоть на голову ставь, это существа твоего поведения не изменит. Логика такая железная. Твоя. Если актер не выстраивает ее, то может быть такое: посмотри туда, теперь немного влево... Выстраивается формальная пластика.

В процесс общения входят все элементы актерского мастерства. Необходимость осуществления какой-то внутренней потребности рождает активное действенное начало. У вас предлагаемые обстоятельства были выстроены до конца? Нет. Объекты внимания рассыпаются, они не точно обозначены. Отсюда ни логики, ни последовательности. Ощущение правды рушится, потому что многое пропущено. А о вере и говорить не приходится. Общение — это не нос к носу, глаза в глаза. Общение — это активное действие!

— А может быть так: герой ранен, обморожен, и нет никакого видения? Нет и действия?

— Нет существования человека вообще, без внутреннего и внешнего действия. Человек бездействует — он так действует. У Кутузова, по Толстому, была теория ничегонеделания. Когда складывается сложная ситуация, лучше ничего не предпринимать. Терпение и время. В нужный момент Кутузов принимал решения: оставить Москву, сохранить армию. Станиславский говорил, что выдвинутые им понятия — лучеиспускание и лучевосприятие — условны. А наука подтвердила, что подобные процессы существуют. Да. А актер на сцене ставит перед собой задачу: вот сейчас я и буду «лучеиспускать»?

— Нет. Мы находим логику поведения, хотения. Возникает энергия.

— Общение предполагает обоюдные условия, действие.

— А если я не хочу общаться?

— Ну и что? Может быть и такое общение. «Что самое главное в работе артиста, что можно поставить на первое место?» — спросил я однажды Бориса Николаевича Ливанова. Он немного подумал и ответил: вера. У одних есть вера в предлагаемые обстоятельства, а у других нет. По этому признаку можно определить: годится человек для такой профессии, как актер, или нет. Я в этих обстоятельствах... Чем больше ступенек, тем больше веры. Для этого все и выстраивается. Когда не выстроил линию поведения, последовательность поступков, то никакой веры не будет. Все распадется, будут провалы. А от веры — правда.

Но выстроить линию поведения в роли еще мало, надо найти непрерывную цепь поведения, и надо уметь закрепить найденное. Иногда актер репетирует прекрасно, а закрепить в спектакле или картине не умеет.

●

В конце этого занятия Сергей Федорович, вспоминая, рассказывает об Александре Петровиче Довженко.

— Здесь, вот в этих стенах, студентом, я слушал лекции Довженко. Особенно запомнилась одна. Войдя в аудиторию, Александр Петрович поздоровался, затем подошел к роялю, вынул чистый платок, провел им по крышке и показал — на платке остался слой пыли.

«Вот эта грязь, — сказал он, — проникнет и на экран».

И ушел. Это была самая великолепная лекция.

Помните, Станиславский сказал, что театр начинается с вешалки. Довженко исповедовал ту же веру. На полном серьезе он, например, писал, что только после реконструкции улицы (она была очень неприглядна), ведущей на Киевскую студию, режиссеры начнут делать хорошие картины.

Некоторая преувеличенность в суждениях и оценках, по-моему, вообще характерна для

больших художников. Отсюда и повышенная строгость. Это надо помнить, иначе может возникнуть много обид и недоразумений.

Мне довелось быть на Втором Всесоюзном съезде советских писателей, на котором выступал Довженко. Особенно запомнилось его отношение к Эйзенштейну. Вот его вещие слова: «Эйзенштейн живет в мировом киноискусстве «Броненосцем «Потемкин», составившим в свое время славу русского советского киноискусства»[12]. Спустя четыре года, по итогам опроса ста крупнейших кинокритиков и киноведов всех стран во время Международной выставки в Брюсселе, «Броненосец «Потемкин» возглавил список лучших фильмов всех времен и народов. Среди этих картин есть и довженковская «Земля».

Я понимаю, почему «Земля» входит в эти двенадцать шедевров: как всякое истинное произведение искусства, картина от начала и до конца — от начала и до конца! — абсолютно самобытна и неповторима. Как неповторимо явление природы — яблоня, любое растение. Такое впечатление, что «Земля» — создание не человека, а природы. По-моему, это высшее проявление творческого гения.

Вообще, на мой взгляд, совершенство истинного произведения искусства — будь то живопись, скульптура, архитектура, музыка, — именно в этом выражается: кажется, что человек не причастен к его созданию.

Перед «Джокондой», скажем, можно стоять часами; и возникает ощущение какой-то чертовщины. Кажется, что не ты ее рассматриваешь, а она — тебя. Ты знаешь, что это творение Леонардо да Винчи — его рук, его кисти, но хочется заглянуть за картину, чтобы удостовериться, что женщина, воздух, перспектива нарисованы на холсте, а не уходят в бесконечность.

А теперь о творческой атмосфере, в которой создавалась «Джоконда»... Тысяча пятьсот пятый год... Леонардо да Винчи имел для портретов особую мастерскую — двор определенной длины и ширины. Стены были выкрашены в черный цвет. Сверху, от солнца, — полотняный навес, который мог собираться. Не натянув полотно, он писал только перед сумерками или когда было облачно и туманно. Этот свет он считал совершенным.

Поджидая Джоконду, Леонардо приводил в порядок кисти, горшочки с красками, запускал фонтан посередине двора, падавшие на стеклянные полушария струи воды шелестели подобно тихой музыке. На ковре для забавы мурлыкал кот редкой породы. Правый глаз у него был желтый, левый — голубой. Чтобы ей не было скучно, Леонардо приглашал лучших музыкантов, певцов, рассказчиков, поэтов, остроумных собеседников... Во время бесед и музыки он изучал в ее лице игру чувств и мыслей, стараясь проникнуть в суть...

Бывает ли у нас что-нибудь хотя бы отдаленно похожее на такую творческую атмосферу на съемочной площадке?..

Недавно я читал, что главный хранитель национальных музеев и руководитель исследовательской лаборатории при Объединении французских музеев изучала «Джоконду» под микроскопом, в рентгеновских и инфракрасных лучах и в живописном слое не обнаружила следов кисти. Ну, разве не чертовщина?

Для меня такое же явление природы и «Земля». Тут нет «следов кисти», это совершенное произведение искусства...

Вспоминается один вечер в Центральном Доме работников искусств. Это было в 1952 году. К тому времени я уже сыграл Шевченко. Александр Петрович работал над сценарием «Поэма о море», за который он посмертно, в 1959 году, был удостоен Ленинской премии. Тогда в ЦДРИ на вечере, посвященном Украине, попросили выступить Довженко. Меня тоже пригласили: во втором отделении я должен был читать стихи Шевченко и какой-то эпизод из сценария. Получилось так, что я приехал раньше, а Александр Петрович опоздал. Он пришел страшно взволнованный и сказал мне:

«Я попрошу вас найти мне столик, — и подробно описал его: — Овальный, с гладкой поверхностью, невысокий столик. Мне уже по-

[12] А. Довженко. Выступление на II Всесоюзном съезде советских писателей. Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 335.

казывали столики, но это не те. Пожалуйста, поищите...»

В ЦДРИ много комнат, я, кажется, заглянул во все и, наконец, нашел что-то приблизительное.

«Пожалуй, этот столик подойдет... — сказал задумчиво Александр Петрович. — Я прошу вас, проследите, пожалуйста, чтобы этот столик поставили не на середине, а немножко в глубину и левее от зеркала сцены — так, чтобы он не выпирал».

Я стал уточнять — столик переставляли туда и сюда. Все было не то. В конце концов я попросил:

«Александр Петрович, может, вы сами определите, где должен стоять столик?» — И он было поставил его, но в это время открыли занавес и объявили: «Сейчас с вами поговорит Александр Петрович Довженко».

Довженко вышел из-за кулис, посмотрел на столик, уже хотел направиться к нему, но потом на секунду остановился, подумал и, видимо, найдя более совершенное решение, шагнул на авансцену. В тот момент я подумал: «Зачем я столько мук вынес с этим столиком»? Но, наверное, я был неправ, потому что сделал не все, что было нужно. Может, требовалось, чтобы столик создавал масштаб и глубину «кадра»? Довженко на сцене и столик в глубине — может, это и было искомое?.. Во всяком случае, я до сих пор не знаю, что Александр Петрович имел в виду. А тогда он вышел и сказал:

— Я в скором времени закончу работу над сценарием «Поэма о море».

Но эти слова я уже слышал. Не раз. На худсовете «Мосфильма» то и дело спрашивали: «Александр Петрович, когда вы закончите сценарий?» Довженко думал, потом отвечал: «В этом году собираюсь закончить». Позже, уже с раздражением, спросил Иван Александрович Пырьев: «Александр Петрович, когда же?» Довженко подумал, потом ответил: «В скором времени закончу». И так далее. Словом, сценарии он писал так же тщательно и мучительно, как снимал.

Когда режиссер читает свой сценарий, это не всегда производит должное впечатление на слушателей, потому что сценарий — лишь некое обозначение будущего фильма, а вся картина — в голове, в мыслях, в сердце. Я, например, был свидетелем того, как Александр Петрович — в Театре киноактера или на худсовете студии, точно уже не помню,— читал свой сценарий, который начинался так:

— Пейзаж... Пейзаж... Еще один пейзаж... Найкращий (то есть лучший) пейзаж... Пейзаж... Пейзаж... Пейзаж...

Только у него, конечно, перед глазами вставали нужные картины, для остальных они, разумеется, были до выхода фильма вратами за семью печатями.

А читал он самый интересный, на мой взгляд, эпизод...

●

— Я снялся у Александра Пертовича всего в одной картине — «Мичурин». Меня пригласили на роль академика Цицина, но после августовской сессии ВАСХНИЛ 1948 года этой роли в сценарии не стало. Тогда мне предложили эпизодическую роль Уральца, селекционера, который приезжает к Мичурину посмореть, как работают ученые.

Снимали меня крупным планом — три-четыре метра — единственный раз в фильме. Поставили камеру, свет. Я собрался, сосредоточился и жду указаний режиссера. Никаких указаний нет. Я спросил:

«Александр Петрович, а все-таки, что я должен здесь сыграть?»

Не сразу он ответил. Посмотрел на меня, вокруг, в камеру заглянул, помолчал, потом подошел и лишь тогда, уже торжественно,— не бытово, а как будто величайшее задание давал,— сказал:

«Вы должны сейчас сыграть отношение простого человека к науке».

Это грандиозно. Это даже уже и не режиссура, а какой-то синтез необыкновенных свойств самого Довженко — литератора, кинематографиста, человека. Он столько вмещал в понятие «крупный план»!.. А сейчас некоторые говорят «крупняк», «середняк» и «общняк», то есть в переводе на русский язык — крупный план, средний и общий. Или — «крупешник». Когда я слышу это слово или еще од-

но — «киношники», меня аж в дрожь бросает. Недавно известная женщина-режиссер при мне сказала во ВГИКе: «Ну, мы, киношники». Так и сказала: не «кинематографисты», а «киношники», и после этого на душе остался неприятный осадок.

Излишне говорить, что таких слов в лексиконе Довженко быть не могло. Он трепетно относился к искусству и во имя него мог сказать, что думает, любому человеку. Вот уж кто говорил не взирая на лица.

Однажды во время съемок к нему в павильон пришли люди. Пришли в пальто, в шляпах... Довженко сказал:

— Снимите шляпы. Запомните: вы вошли в храм.

В другой раз в Доме кино была премьера «Мичурина». В то время смотрели фильмы, удобно расположившись в кресле и покуривая. Очевидно, Довженко не очень устраивало такое соседство курящих с картиной о преобразователе природы. К тому же за клубами дыма никакого цвета не увидишь... Уже начал гаснуть свет, как раздался голос Александра Петровича:

— Я прошу во время просмотра не курить, ибо фильм цветной и вместо цвета будет вата.

«Я всегда думал и думаю, что без горячей любви к природе человек не может быть художником. Да и не только художником»,— писал Довженко. Сам он любил природу беззаветно.

Я помню: перерыв между съемками. Довженко собирает вокруг себя людей, опускается на траву (только он мог так, садясь, поджать ноги; он так их располагал, что думалось: «Как же это вообще возможно?» — но ему было удобно) и начинает рассказывать, настраивая артистов для следующей съемки.

В тот раз он говорил об аистах — о своей любимой птице. О том, что когда должен возвратиться аист, аистиха ждет его. Но проходят сроки — нет аиста... И тогда она поднимается высоко в небо, складывает крылья, камнем летит вниз и разбивается о землю.

Каждый знает эту легенду, но в устах Довженко она оборачивалась поэмой, потому что рассказчик он был необыкновенный.

Всю жизнь он был связан с землей. Много посадил он деревьев, много-много. У себя на даче, в киноэкспедициях, на студиях. На «Мосфильме» сады — довженковские. А в Киеве он находил участки, занимался их планировкой, отбирал деревья.

Он любил естественность природы и, может быть, потому не принимал многие здания города. Когда на «Мосфильме» поднялись новые корпуса, связанные со старыми сложной сетью переходов, Александр Петрович сказал: «На этом «Мосфильме» есть места, где не ступала нога человека...»

До сих пор, когда я в кино вижу подсолнух, у меня перед глазами встает Довженко. Тут же. Мгновенно. Потому что Александр Петрович очень любил подсолнухи...

Он и фотографироваться любил на природе — в высокой траве или злаках. Взгляд у него всегда был обращен вдаль. Як у сокила. «Чому я не сокил, чому не литаю?..» Если взять большинство фотографий Довженко и провести линию горизонта, то обнаружится, что Александр Петрович обычно смотрел поверх этой линии, будто заглядывал туда, за край земли, в беспредельность мира. Надо сказать, он любил и умел заглядывать «туда». Говорят, один из признаков человеческого величия — способность предугадать наступление великих событий. Этой способностью обладал Довженко.

Теперь уже, наверное, многими забыто, что Александр Петрович еще на Втором съезде писателей говорил о научном прогнозе, о том, что до двухтысячного года «человечество обследует всю твердь солнечной системы». «Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография»[13].

А меньше чем через три года, когда Александра Петровича уже не было в живых, в космос взлетел первый наш спутник...

---

[13] Выступление на II Всесоюзном съезде советских писателей. Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 333.

В последние годы Довженко собирался снимать фильм о космосе и даже написал несколько вариантов заявок, последняя из которых была озаглавлена так: «В глубинах космоса. Краткое содержание художественного научно-фантастического фильма о полете на Марс и другие планеты».

На художественном совете он поделился своими замыслами.

«Думаю полететь к другим планетам. Полечу на Марс... И оттуда, наверное, уже не возвращусь...»

«По жанру я относился к поэтическому роду»,— писал Довженко. Поэтический кинематограф Довженко — это глубина постижения жизни.

А то ведь порой получается так, что за поэтический кинематограф у нас принимают распределение цветовых пятен на плоскости киноэкрана.

О влиянии Довженко на советский кинематограф говорилось много и подробно. Нелишне напомнить, что его творчество имело огромное значение и для мирового кино. Вот, в частности, опубликованное в нашей печати высказывание крупных кинематографистов Италии К. Лидзани и М. Мида: «Теперь уже установлено, что в наиболее значительных и волнующих произведениях итальянского неореализма, прежде всего в работах Росселини и других, глубоко сказываются хорошо усвоенные уроки Довженко».

Всем своим творчеством Довженко пробуждал и утверждал в человеке любовь к жизни, а это и есть высшее назначение искусства. Чтобы быть способным на такие свершения, художник, помимо таланта, мастерства и прочего, должен еще и беззаветно любить людей.

После одной из поездок к строителям Каховки Александр Петрович говорил на лекции, прочитанной им на режиссерских курсах «Мосфильма»:

«Я так полюбил этих людей, что (вы, может быть, посмеетесь надо мной) иногда плакал от чувства любви к ним».

Он читал лекцию 19 ноября 1956 года. Через неделю его не стало...

Может быть, один из главных уроков Довженко именно в этом — в любви к людям, для которых он работал и жил...

●

Начало занятия. Сергей Федорович обращается ко всем студентам:

— Давайте попробуем сыграть такой эпизод: вы — деревья! Ты будешь Сосной,— предлагает он студенту.— Сосна чувствует присутствие людей. Даже запоминает их, да? — спрашивает Сосну Сергей Федорович.

— Ты будешь Березой... — продолжает распределение ролей Ирина Константиновна.— Дуб... Осина... Ель... Тополь... пирамидальный, южный.

— У каждого из деревьев свой характер, свой возраст,— говорит Сергей Федорович.— Где растут все эти деревья? Выстраивайте для каждого «дерева-себя» предлагаемые обстоятельства...

Осина — она небольшая, листья ее все время трепещут, одна сторона листа матово-блестящая, другая — глянцево-зеленая.

Сосна — где у нее крона? Береза бывает разная. Чаще ветви у нее свисают, как у плакучей ивы.

Ель. Ель-елочка тоже бывает разная. Одно дело для дома в Новый год, другое — для стройки.

Думайте, давайте... Попробуем. Это очень интересно.

Студенты озадачены. Советуются, переговариваются.

— Все знают свои деревья? — спрашивает Сергей Федорович.

— Да.

— Начинайте.

Один из студентов стоит с опущенными руками, медленно раскачивается всем туловищем. Он высокий и действительно похож на сосну. Студент-Тополь стоит руки по швам, голова поднята вверх. Студент-Ель расставил ноги в стороны, сосредоточился. Студент-Дуб словно врос в сцену. Руки в бедра, исподлобья смотрит в зал. Вся фигура выражает непреклонность. Очень достоверен.

— Стоп! Стоп! — приостанавливает Сергей Федорович.— Существуют песни, поверья,

сказания о многих деревьях. Что вы знаете о березе? Может ли береза расти рядом с тополем?

— Какими эпитетами можно охарактеризовать каждое дерево? — задает вопрос Ирина Константиновна.

— Береза общительное дерево? — спрашивает Сергей Федорович. — Она не смотрит в небо, у нее много глаз. В себе надо возбудить фантазию по поводу того, что вы знаете о дереве по книгам, по ощущениям.

Дуб? Он позже всех распускает весной листья и позже всех их сбрасывает. Что ты ощущал вот сейчас, Дуб?

— Я старый Дуб, но крепкий. Подойди только, тронь!

— Хорошо, это было видно. Но он может быть повержен молнией. Он общительный?

— Дуб не доброе дерево. Он хозяин своего положения.

— Его могут срубить, если он огромный?

— Нет, тяжело его рубить. Скорее сосну рядом срубят.

— А что собой представляет осина?

— Гибкая, листья кругленькие, серебристые...

— Малейшее шевеление ее листьев создает тревогу. А кто из деревьев возвышается над всеми?

— Сосна.

— А чем характерен тополь? — спрашивает Ирина Константиновна.

— Все ветви устремлены вверх.

— А что на Украине делают из тополя?

— Ничего. Его сажают у могилы, и он, как душа, одинок. Подвержен всем бурям.

— У Ивана Франко есть рассказ: маленький мальчик слышит, как под напором ветра больно деревьям. Надвигается гроза, он видит тучку, которая может уничтожить урожай, и начинает отгонять ее.. Ну вот мы немного и расширили свои познания. Начали!

Дуб стоит один, в середине сцены, Тополь в глубине. Осина и Ель справа, рядом. Ребята «вживаются» в деревья.

Обращаясь к ним, Сергей Федорович говорит:

— Я же понимаю, что это очень трудно. Не надо заниматься самообманом. Главное — правильно жить внутренне, тогда это будет проявляться и внешне. Скажите, пожалуйста, можно перенести ваше состояние на человеческие отношения?

— Да.

— Часто актеры, для того чтобы проникнуть в характер образа, наблюдают животных, их повадки, манеры, как они двигаются, смотрят, общаются, добрые они или злые? И вы найдите для себя оправдание и перенесите «самочувствие» своего дерева на себя, на окружающих людей. Ясна задача?

— Не очень.

— Объясни ему,— просит студентку Сергей Федорович.

— «Самочувствие» дерева перенести на человека, тогда будут уже другие предлагаемые обстоятельства,— объясняет студентка.

— Приготовились. Начали!

Ребята сосредоточены. Пытаются вспомнить «свое дерево» и проникнуть в его самочувствие. Затем начинают действовать — как люди, но с теми характерами, которые они нафантазировали для себя, будучи деревьями.

— Стоп, стоп! Расскажите, кто что представил?

— Ощущения тополя я перенес на человека, который после дождливой погоды вышел из дома на поляну, где сухо и много солнца. Он радуется солнцу, но ему и грустно от того, что он один.

— Мой дуб готов отразить все: непогоду, бурю, он выстоит. Все невзгоды переживет. Это ощущение я перенес на себя, и я тверд на своем месте, никто меня с него не сдвинет.

— Я, Осина, пытался общаться с Елью, найти с ней какой-то контакт.

— Это что-то расплывчатое,— замечает Сергей Федорович. — Вот эта группа, покажите, что вы выстроили, — говорит он нескольким студентам. — Сначала будьте «деревьями». Начали!

Студенты исполняют.

— Стоп, стоп! Вы все изображаете. Здесь работа посложнее. Ты — Ель! Какая? Что с ней связано? Добрая? Общительная? Она ведь вечно зеленая.

— Я большая Ель.

— Почувствуй себя огромной, широкой елью,— подсказывает Ирина Константиновна. — Где у тебя макушка? Высоко? Где ветви заканчиваются? Если широкие у тебя ветви, то осина не может так близко расти от тебя.

— А пластика ели существует? Конечно! Вот мы дети. Покажи нам, какая ель,— предлагает Сергей Федорович. — Найди ее в своей пластике. Почему у тебя широко расставлены ноги?

— Это ель с большими ветвями — до земли. Они закрывают ствол.

— Хорошо. А ель качается?

— Только верхушка.

— Покажи нам ее, мы ни разу не видели.

Студент растопыривает в сторону руки, пальцы, расставляет ноги, еле-еле покачивает головой из стороны в сторону.

— Вот теперь получилась ель. Обрати ее в другие предлагаемые обстоятельства, в человеческие. Но сохраняя характер ели. Начал!

— Если выльется в действие — продолжай,— добавляет Ирина Константиновна.

Студент становится в позу Ели. Собран. Лицо сосредоточено. Вот-вот заплачет. Весь очень напряжен...

— Стоп! Молодец!

Перерыв!

●

После перерыва.

— Переходим к застольной работе... — предлагает Сергей Федорович. — «Чем люди живы»... В какой серии этот рассказ?

— Это народные рассказы. Рассказ-притча.

— У Толстого все просто?

— Да.

— Про «Зеркало» Тарковского можно сказать, что там есть простота и ясность?

— Нет.

— А здесь есть?

— Да.

— Что вы узнали о своих персонажах? Семен!

— Он инертный, жену любит, выпить любит.

— Добрый? Да. Алкоголик? Нет. Любит выпить. Определяй для себя, какой он. Потом ты все это должен воплотить. Какой его поступок выглядит неприглядным?

— Он прошел мимо человека, который оказался в беде, — «возжайся с ним».

— Сколько он пропил?

— Двадцать копеек. Сутулый, лысый...

— Почему лысый?

— Не знаю.

— Посмотри картины, на которых изображены библейские персонажи. Ладно?.. Есть два пути. Можно идти от внешнего к внутреннему, а можно от внутреннего к внешнему. Это понятно?

— Да.

— Чтобы проникнуть в характер — что надо?

Мы сейчас забегаем немного вперед. Этим мы будем основательно заниматься на третьем и четвертом курсе, но для работы над рассказом «Чем люди живы» нам это знать необходимо. Открытие Льва Николаевича заключается вот в чем: вы своему персонажу и себе должны поставить два вопроса. Что он любит? Что он не любит?

Может ли сразу актер на них ответить. Иногда может, а иногда нет. Ответ придет в процессе работы.

Пьер Безухов что любит?

— Людей.

— Сразу — людей! Поесть он любит, я бы даже сказал, пожрать! Поспать, пообещать и не сделать, поговорить о политике, о жизни... А что Пьер не любит?

— Светские манеры.

— Да? Пьер носит очки. Тогда в Москве мало кто носил очки. Он носит короткую прическу. Толстый, любит сладкое.

— У него зубы все гнилые от этого,— добавляет Ирина Константиновна.

— А что же он не любит? Вот Тарас Григорьевич Шевченко любил крепостное право?

— Нет.

— Его колотило всего, когда он только слышал эти слова. Он всеми клетками души и сердца ненавидел его!

А Пьер что делает? Какого поступка от него никто не ожидал? Пьер хватает мрамор-

ную доску и кричит на Элен: «Убью!» Значит, он не любит неверность, непостоянство, ложь, зло, предательство.

Вы помните анкету, на которую отвечал Маркс? Очень интересные ответы.

Все эти вопросы относятся к самым простым бытовым вещам. Но они очень важны. У Пьера много изъянов, но он добр.

Студенту, играющему Михайлу:

— Ангел что любит?

— Молчать.

— Бога он любит. Он же ему служит. За что бог его наказал?

— Что он восстал. Не послушал его приказа.

— Хозяйка что не любит? — спрашивает Сергей Федорович «Матрену».

— Пьяниц, оборванцев, бродяг.

— А хозяин что любит? — спрашивает Сергей Федорович «Семена».

— Порядок.

— Работу он любит. Что работа ему дает?

— Возможность содержать семью.

— Наша анкета какое имеет отношение к созданию характера? Ведь после того, как мы узнаем, что любит и не любит Пьер, это отразится на походке, лице, манерах, улыбке, то есть это имеет прямое отношение к лепке характера. Нам мало ответить на эту анкету. Нам необходимо ее реализовать. А не просто ответить протокольно.

Лев Николаевич к концу жизни заговорил о текучести характера: порок — добро, взлет — падение и т. д. Все в человеке, в его характере сливается вместе.

— Например,— вспоминает Ирина Константиновна,— Пьер в сцене расстрела поджигателей отталкивает от себя подростка-фабричного, опасаясь за свою жизнь. Это же невероятно! Но Толстой не мог написать неправду. Пьер мог поступить только так...

— Текучесть характера,— продолжает Сергей Федорович,— более всего проявляется в Касатском в повести «Отец Сергий». Там амплитуда изменения характера от минуса до нуля и от нуля до плюса.

— Давайте почитаем,— предлагает Сергей Федорович. — Кто «от автора»? Ведущий?

— «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире. Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьею сапожной работой» [14], — читает ведущий.

— Стоп! Как сказки читают? Жил-был... Идет экспозиция, подготовка. В китайском театре, например, перед началом спектакля звучат удары барабана — идет настройка зрителя: «бом, бом, бом...»

Матрена! Матрена, почитай!

«Матрена» читает: «Не стану нынче хлебов ставить. Муки и то всего на одни хлебы осталось. Еще до пятницы протянем (...)

Не обманул бы овчинник. А то прост уж очень мой-то. Сам никого не обманет, а его малое дитя проведет» [15].

— Не надо общей интонации для всего куска. У тебя — жалоба, а тут есть конкретная задача в каждом куске. Скажем, хозяйственная забота — тебе надо «хлебы ставить», а ты их не ставишь. Не обманули бы мужа — другая тема.

Семен, читай.

«Семен» читает:

— «Постой же ты теперь: не принесешь денежки, я с тебя шапку сниму, ей-богу, сниму. А то что же это? По двугривенному отдает!» [16]

— Почему он заговорил сам с собой? Не каждый же день он разговаривает с собой?

— Накопилось, прорвалось.

— И не обозначай, пожалуйста, опьянение, а то как будто кроме опьянения ничего и нет. Потом до него дойдем. Могу сейчас сказать только одно: это состояние тоже должно быть неповторимым. Учти, что монолог предполагает внешний и внутренний объекты. Монолог Семена — это песня. Горластая. А так песни и рождаются — народные. У тебя сейчас никакого горя, ты счастлив. В чем заключается процесс опьянения? В обостренном видении, в преображении!.. А как они экономили деньги на шубу, с каким трудом. Все это у тебя должно лежать внутри, в подтексте. Есть рассказ у Аверченко. У матери среди

[14] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. М., 1937. «Художественная литература», т. 25, стр. 7.
[15] Там же, стр. 11.
[16] Там же, стр. 8.

многих детей один болен. Надо с ним ехать к врачу. Далеко. Денег нужно много, туда и обратно. Кое-как деньги заработали. И вот она приезжает к врачу. Посмотрела на ребенка — не тот, перепутала. Представляешь, какое горе, отчаяние?.. Первую интонационную находку ты распространяешь на весь кусок, и получилось однообразие. Вот мы говорим: репетиция — для следующей репетиции. Так ты и поднимайся. Наше застолье почти не продвинулось. Почему? Дома не готовитесь. Главная работа — домашняя.

Как нужно играть эту вещь? Я говорю не о результате. Вот у Тараса Шевченко есть народная драма — «Назар Стодоля». Это тоже народная драма. Кроме ясности и простоты что еще нужно?

— Искренность, открытость.

— Что может увести от искренности?

— Туманность. Нужно так: барин — так барин.

— И речевая ясность. Вначале хотя бы не упускайте ни слова, ни буквы. Есть такое понятие: благозвучие. Есть оно в этом рассказе?

— Да.

— Во всем, от начала и до конца. Но если мы будем все подтасовывать к результату, мы ничего не добьемся. Надо идти по ступеням. Режиссер тоже должен искать, вместе с актерами. И тогда результат может быть неожиданным. Режиссер не должен знать конечный результат заранее слишком уж ясно, потому что тогда, вольно или невольно, он все будет подстраивать под этот результат и вряд ли получится что-нибудь неповторимое.

●

Последний час занятий.

— Сергей Федорович,— обращается студент,— вы недавно были в Канаде. На кинофестивале. Нам всем это очень интересно. Чем живет мировой кинематограф? Расскажите, пожалуйста.

— Это был второй Монреальский международный фестиваль. Представляли его главные кинематографические страны мира. Ясно выраженной цели у него, по-моему, не было. По крайней мере, я ее не почувствовал. Я был на фестивале членом жюри. Возглавлял его Ален Делон, известный французский актер и продюсер.

К советскому кинематографу, к нашим традициям отношение дирекции фестиваля было положительное. Директор фестиваля сказал мне, что он хочет устроить ретроспективный показ наших фильмов.

На конкурс была предложена «Обратная связь» (сценарист А. Гельман, режиссер В. Трегубович). К сожалению, этот фильм вызвал недоумение. Спрашивали: «А что это? О чем?» У них таких проблем не существует.

Смотреть пришлось много. У меня был переводчик из нашего консульства в Канаде, который мне много помогал. Конкурсные фильмы шли с субтитрами.

По сути дела, это был американский фестиваль. Солидную американскую делегацию возглавлял Джек Валенти, который стоит у руля кинематографа в Америке. Как правило, американцы не выставляют на конкурс картины, а показывают их вне конкурса, в это время собираются крупные дельцы, которые покупают фильмы.

Американские картины, в большинстве, были совместного производства. Если показывали канадский фильм, то это был, по-существу, американский, показывали итальянский, это тоже был американский, то есть капитал, продюсеры — американские.

Я думаю, что этот фестиваль не характеризует состояние кинематографа, которое сложилось сейчас в мире.

Большой приз на фестивале получил итальянский фильм «Лигабу» режиссера Сальваторе Носита о художнике-примитивисте. Экранизированная история Лигабу начинается с 1919 года. Он родился в Швейцарии, оттуда перебрался в Италию. Здесь он чужой, «иностранец». Людям не нравятся его манеры, он не говорит по-итальянски. Но тем не менее ему удается проявить свои способности в живописи и скульптуре и добиться признания публики. Восемь лет жил он в итальянской деревушке Галтиери, как дикарь. В деревню приезжает скульптор Марино Мазакурати. Первая реакция Тони — настороженность, но

понемногу он привыкает и поселяется в студии Мазакурати среди талантливых художников и скульпторов. Там он знакомится с женщиной. Но все острее он чувствует, что не похож на всех. После нервного потрясения он попадает в психиатрическую больницу.

1941 год. Лигабу покидает больницу под ответственность скульптора Андрэа Моцоли. Лигабу много работает, критики заинтересовываются его творчеством. Газеты постепенно признают его талант. В 60-х годах Лигабу пошел в гору. В Риме была организована выставка его картин. Все говорят о его произведениях и считают, что у него есть «тайна». Неожиданно его разбивает паралич, и в мае 1965 года он умирает.

У нас был похожий фильм о грузинском художнике Пиросмани.

Премия была присуждена молодому испанскому режиссеру Рибасу за картину «Сожженный город». В нем рассказывается о событиях, вошедших в историю под названием «Трагическая неделя». Политические и социальные события органично переплетаются с историей семьи Палау. Режиссер Рибас говорил, что после сорокалетней диктатуры Франко испанский кинематограф наконец получил свободу творчества и возможность обращаться к социальным темам.

Я был в восторге от этой картины. Это то, что мы пытаемся делать. Действие происходит на фоне огромных социальных сдвигов, борьбы и т. д. И по-настоящему показаны человек и нация.

Лучшей комедией был признан итальянский фильм Дино Ризи «Первая любовь» с прекрасным актером Уго Тоньяци. Наши зрители этого актера знают, многие фильмы с его участием у нас показывались.

Дино Ризи не получил никакой премии, хотя я считаю, что этот фильм — событие.

— А что было на фестивале самым неожиданным?

— Главный приз за исполнение женской роли получила английская актриса Гленда Джексон. Фильм режиссера Роберта Эндерса, в котором она играет, называется «Стеви». Там есть стихи..

Кто же такая Стеви Смит?
Женщина она или миф?
Все время парит вне досягаемости,
Как бабочка или мотылек.
Появляется из своего убежища,
Как домовой или призрак,
В поисках бога, чтобы иногда ему помолиться.
А иногда — посмеяться над ним.
Потом — петь для Человека
С убийственной наивностью.
До сих пор я слышу ее пение,
Которое как бы доносится до меня из могилы.

Писатель Хаг Уитмор создал и тонко проанилизировал оригинальный внутренний мир поэтессы, надежно укрытый условностями жизненного распорядка среднего класса, к которому принадлежит вымышленная им героиня. Результатом двух лет напряженной работы стала его пьеса «Стеви», по которой потом был написан сценарий. Таким образом Стеви Смит появилась на экране.

В грубых чулках, в бесформенном платье — такой мы видим Гленду Джексон в роли Стеви Смит, знаменитой поэтессы, получившей за свои стихи королевскую золотую медаль и умершей в 1917 году в возрасте 69 лет.

Из всего, что я видел на фестивале, это самое интересное. Это фильм-монолог на два часа. У Стеви есть партнеры: старуха, которая живет с ней в одном доме и потом умирает, и в одном эпизоде на несколько минут появляется еще один участник. И все. Это монолог, обращенный в зрительный зал. Вот мы говорим о непосредственном, доверительном обращении со зрителем, а здесь только и есть: разговор со зрительным залом. Героиня раскрывает всю себя, говорит сама с собой: я не сделаю этого, потому что не хочу, а он требует это от меня и т. д. Гленда Джексон играет с поразительным мастерством. Режиссер мог бы облегчить жизнь актерам, разбить эпизоды на отдельные планы, но это бы разрушило воздействие и впечатление. Кажется, что часть снята «от и до», и невозможно обнаружить склейки. Поток жизни. Это сложно, и артистам во сто крат труднее освоить текст монологов и так действовать, чтобы в зале была полная тишина. В монологах выражено не просто мастерство, а изысканное, высочайшее мастерство актрисы. Сколько неповторимости в том, что она делает!

Могло статься, что Гленда Джексон (или

другая актриса) не справилась со своей задачей и фильм мог бы провалиться. Такой фильм требует и большого режиссерского мастерства. Режиссер мог разрушить магию ее игры, не делать ее опорой фильма, вообще скрыться за операторским решением. Ничего подобного. Все обнажено, и главное выявлено на пределе. Если говорить, к какой школе принадлежит Гленда Джексон, то мне думается, что она ближе к школе переживания, чем представления. В фильме есть некоторые ситуации, когда ты являешься свидетелем таких моментов, что тебе становится не по себе. Она наедине с собой и подпускает к себе очень близко. А тема такая: я хочу уйти из жизни. Она не у дел, пришла старость, уходит из жизни старуха, которая была с ней дружна и подбадривала ее. И вот она остается одна.

Этот английский фильм соединяет в себе кинематограф, театр и телевидение. Вот совершенно новый тип зрелища. Его нельзя назвать ни телевизионным спектаклем, ни спектаклем театральным, ни фильмом. Но это очень органичный сплав. На сегодняшний день самое любопытное направление в кинематографе.

На фестивале были интересные мужские актерские работы. Демонстрировалась последняя картина с участием Жана Луи Трентиньяна, где он совершенно отказался от заботы о внешней стороне роли. По-моему, оператор и он сам даже усугубили каждую морщинку и неправильность в его лице. Но он вызвал такие симпатии, что эти недостатки становились достоинствами.

Играл он во французском фильме «Чужие деньги». Чужие деньги — это деньги тех миллионов людей, которые помещают свои сбережения, состояния в специализированные кассы в банках и даже в частные, более скромные организации, деньги, которыми пытаются завладеть махинаторы. Возникает скандал. Его стараются как можно скорее замять, так как скандал может слишком многих изобличить. Заправилы, как правило, остаются в тени, а в руки правосудия попадают подставные лица. Так вот, Ранье, доверенное лицо банка, оказывается против своей воли втянутым в финансовый скандал. Он не понимает, что с ним происходит, до тех пор, пока сам не проводит расследование и не убеждается в том, что его использовали как козла отпущения. Но кто? Действительно ли директора банка стали жертвами мошенничества или же они используют его в качестве камуфляжа для прикрытия определенных операций, в которые они вовлечены? Ранье распутывает весь этот узел, доказывает свою невиновность, но уже поздно. Потом он работает в каком-то бюро и обучает хорошему тону людей, которые служат в «Интуристе». Жан Луи Трентиньян был как натянутая струна — от начала и до конца роли. Работал на предельном эмоциональном накале.

Питер О'Тул — английский актер, представлял канадский фильм «Государственный переворот». Содержание такое... Полковник Раймон Казе рассказывает Дику Кэветту, содержателю варьете в Нью-Йорке, о событиях, которые привели к кровавому государственному перевороту у него на родине.

Началось все с незначительного события. Группа террористов похитила, а затем убила одного из министров. Президент страны заявил, что он применит суровые меры, используя армию и секретную полицию. Казе и его сообщники начинают привлекать других офицеров к подготовке государственного переворота. Нельзя терять ни минуты, ведь правительство может разгадать их планы. Офицеры в конце концов захватывают власть, но пока вершился этот переворот, уже назрел другой. Питер О'Тул неповторимо играет человека, который помогает свергнуть правителя, а потом сам садится на его место.

Стив Мак Куин, американский актер, играл в американском фильме «Враг народа», сделанном по одноименной пьесе Генрика Ибсена. Он отказался от того, что делал раньше. Он много снимался в вестернах, не прибегая к гриму. Здесь у него иной облик. Он отпустил огромную «живую» бороду.

«Враг народа» — история уважаемого врача из маленького города в Норвегии, который в 1888 году обнаружил, что главное богатство города — теплый минеральный источник — заражен отходами соседнего кожевенного за-

вода. Когда он сообщил результаты исследований, люди испугались, что его открытие поставит под угрозу экономику города, и возненавидели его и его семью. Но доктор и его семья отказываются молчать. Они защищают свое право говорить правду.

Меня поразил как актер и Мелл Феррер. Действие фильма «Вчерашнее завтра», в котором он играет американского офицера, происходит в период между 1946 и 1961 годами в Мюнхене и его окрестностях. Насилие, любовь, надежда... Сюжет мелодраматический, а играет он прекрасно.

Все фильмы, которые мы видели, сняты очень просто, без каких бы то ни было ухищрений, «ракурсов», без «мотания», без операторского «блеска» — в смысле нововведений. Очень и очень просто. Правда, пользуются трансфокатором, но очень осторожно, не так, как иногда у нас, туда-сюда болтают. Если это наезд, то его не замечаешь. Нужно что-то акцентировать — дается крупный план, но не выстроенный, а выхваченный. Эта скромность продиктована желанием вытащить главное, суть. Даже молодые не изощряются. Ведь всегда можно прибегнуть к разного рода ухищрениям, обмануть зрителя, чтобы выгодно подать актера. Здесь же он освобожден от всего, все отброшено — вот я, и никаких хитростей — операторских, монтажных. Полная свобода поведения — отсюда максимум того, что актеры могут сделать.

Операторское искусство шагнуло далеко. Великолепное качество изображения за счет фактуры. Если это черное, то черное, если серое, то серое. Нигде не обнаруживается ни свет, ни подсветка, ни заданность. Изображение настолько реалистично, что хочется его пощупать. Может быть, это качество оптики, пленки, обработки. Многие наши картины на этом фоне кажутся выстиранными.

Очень не понравился мне бразильский фильм. И актеры, и режиссура, и сценарий. Такое впечатление, что это сделано на заре кинематографа, но только в цвете. Полное отсутствие культуры, традиций, вкуса.

Почти во всех фильмах ощущалось упадническое настроение. Связь между людьми и обществом, природой разрушается, человек остается в одиночестве. Сам с собой. Такое настроение существует на Западе не только в кинематографии, а во всех видах искусства.

Чем сильны канадские кинематографисты, так это короткометражными фильмами. Тематически это в основном туристская реклама или фильмы, как мы бы их назвали, на производственные темы. Но они высокохудожественны — в своей структуре.

Перед каждым просмотром художественных фильмов показывались рисованные короткометражные картины. Это поразительно! Ни у Диснея, ни у нас ничего подобного не делали. Я имею в виду изобразительные, технические качества лент. Фильм в две части делается в течение двух лет. Получается так емко, интересно и неповторимо, что каждый фильм — просто открытие.

— А как наши фильмы прокатываются на Западе вообще?

— Пока наши картины не получили широкого проката. Мировой кинематограф принадлежит американцам — и в смысле производства, и в смысле проката. Наши фильмы покупают, платят большие деньги, но что получается дальше? Фильм Ю. Озерова «Освобождение» купили, но показывали его очень недолго. И много таких картин, которые куплены, но на экраны по разным причинам не попали. Или демонстрируются в маленьком, захудалом кинотеатре, который пустует, или в клубе, или в частном кинозале. Американцы не хотят, чтобы та или иная наша картина помешала их прокатной политике — политике наживы. Здесь и конкуренция и политика. Пока такая ситуация.

Поэтому, когда на фестивале показываются наши фильмы, они вызывают огромный интерес, и в этом деле мы, советские кинематографисты, должны проявлять самую высокую творческую взыскательность.

Запись Ал. Черненко

Окончание в следующем номере

П. Кадочников

Причастность времени

Помните, в молодости я любил играть роли своих современников. Это были герои, крепкие духом, люди сильной воли, глубоких нравственных и идейных убеждений. Жили они удивительно. Летчик Маресьев — в фильме «Повесть о настоящем человеке». Майор Федотов — в «Подвиге разведчика». Подполковник Добрынин — в картине «У них есть Родина». Инженер Ковшов — в ленте «Далеко от Москвы». Всех их объединяла страстность в утверждении своих идеалов, непримиримость к врагу, предельная нервная концентрация. Если поискать сравнения их эмоциональному состоянию, то вернее всего будет вспомнить о резком, отточенном звучании туго натянутой струны. Это звучание обладает притягивающим, магнетическим свойством, и именно магнетизм был присущ тем героям. Они буквально привораживали своей безудержной энергией, а зрители ждали как раз таких героев, именно таким героям хотели подражать, у них учиться. Надо сказать, что я и сам в процессе работы над этими образами невольно заражался их темпераментом, их уверенностью, твердостью, силой. Однако все это, конечно, происходило не само собой. Необходимо было решать довольно сложные актерские задачи: показать в образе Маресьева, к примеру, не только борьбу человека за жизнь, но и ответить на вопрос, почему в этой, казалось бы, обреченной на поражение борьбе человек побеждает. Одним словом, нужно было показать истоки, корни побед моих героев, ответить на вопрос, что же делало их непобедимыми даже в самых трудных жизненных обстоятельствах. А ответить на этот вопрос означало показать их преданность Родине, их веру в свой народ, в свою страну как черту советского характера.

С тех пор прошло время. Я по-прежнему много снимаюсь в кино, но годы берут свое. Сейчас меня приглашают на роли зрелых, так сказать, солидных людей, а то и вовсе пожилых, каким был полковник в отставке Трилецкий из картины Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино».

Впрочем, роль именуется «возрастной» тогда, когда, кроме того, что герой стар или молод, о нем больше нечего сказать, когда актер целиком и полностью сосредоточивается на показе физического облика героя, а не внутреннего его мира. Мне такая манера никогда не была близка. Прежде всего потому, что она исключает подлинное творческое движение. Можно, конечно, в каждой новой роли приумножать найденное и в конце концов довести изображение возраста, будь то молодость или старость, до известного совершенства. Но вряд ли это можно будет считать для актеров движением вперед — скорее топтанием на месте, ибо старик остается стариком со своим в общем-то неизменным набором вечных характерных черт на все времена. Эпохи, сменяя одна другую, не многое изменяют во внешних особенностях человека преклонного возраста. Поэтому чтобы постичь движение времени, сегодня заговорить с экрана именно о том, что волнует *сегодняшнего* зрителя, а завтра выявить те проблемы, которые будут занимать зрителя *завтрашнего*, нужно понять, что же все-таки *на душе* у молодого человека, что *на душе* у человека пожилого. Без этого не сдвинуться с мертвой точки. И я рад, что новые мои работы, как я надеюсь, позволяют проникнуть во внутренний мир героев, дают для этого достаточный материал.

Если Маресьев и Федотов были героями действия и это действие требовало от человека всех душевных сил и полной самоотдачи, то для нынешних моих персонажей важнее раздумье. В новых жизненных обстоятельствах, не требующих столь решительного выбора, как в критических ситуациях войны, душевная работа протекает иначе, в иных формах и на других параметрах — причем, как это свойственно моим героям, многое из того доброго, что заложено в человеке, проявляется сегодня в его общении с природой, которое все чаще

приобретает для нас высокий нравственный смысл.

С этой точки зрения для меня была важна роль в фильме Б. Мансурова «Сюда не залетали чайки», где я сыграл лесосплавщика Романа. Картина уже вышла на экраны, но я до сих пор в деталях помню, как создавалась эта киноповесть, в основу которой лег рассказ В. Астафьева «Перевал». Съемочная группа прошла на плотах по своенравной таежной реке Мане, шутка сказать, почти 200 километров! И ведь что удивительно, вместе со своими героями мы прошли не только эти долгие километры...

Наши герои — плотогоны. Они грубы, невыдержанны, резки. Такими — колючими, ершистыми — их и играли актеры И. Савкин, Л. Полозов, Р. Воскресенский, А. Торохов и мой сын — Петр Кадочников. Но встреча с простодушным и естественным мальчонкой по имени Илька, общение с природой заставляют сплавщиков задуматься о том, что не все так уж правильно в их диковатой и простой жизни. Они становятся добрее, чище, благороднее. Так было задумано режиссером. Но никто не предполагал, что, прожив два месяца в таежной глухомани, и мы, съемочная группа, станем несколько иными, что и на нас природа окажет свое благодатное воздействие, сплотит нас в дружный и творчески настроенный коллектив.

Однако нравственное чувство человека не всегда вызревает в гармонии, в свободном единении с природой. Нередко рождение душевных сил происходит в трудном и драматическом единоборстве с природой, заставляющей человека жить в противодействии неблагоприятным внешним условиям.

Именно так живет дядя Костя из картины «Территория», которую поставил на «Мосфильме» А. Сурин по одноименному роману О. Куваева. Это произведение рассказывает о геологах-золотоискателях, работающих за Полярным кругом, об их трудной жизни, сложных человеческих взаимоотношениях. В необжитом краю для дяди Кости, бывшего танкиста, фронтовика, его трактор постепенно становится тем же танком, в котором он сражается не столько даже с дикой природой, сколько с человеческой слабостью.

Важной мне представляется и мысль о том, что общение человека с природой, желание в контакте с ней установить какие-то важные для себя истины не является самоцелью, а лишь средством совершенствования социальной жизни человека. Попытка же отгородиться от социальной жизни, от ее катаклизмов, замкнуться в мире живой природы, как в раковине, неизбежно приводит к краху. В картине «Ищи ветра...», поставленной молодым режиссером В. Любомудровым на Свердловской киностудии, я сыграл селекционера-коневода Сергея Сергеевича. В чем смысл роли? Если коротко, в том, что человек не может жить в стороне от событий, которые переживает его Родина. А мой Сергей Сергеевич пытается поначалу жить именно так — не чувствуя горячего дыхания гражданской войны, разразившейся в России. Он желает только одного — спасти и от белых и от красных табун чистокровных породистых лошадей.

Душевно мягкий, интеллигентный человек, Сергей Сергеевич недоумевает: «Зачем вся эта бойня? Зачем брат убивает брата?» Ясность и понимание приходят к нему в тот момент, когда офицер карательного отряда белых пытается уничтожить бесценных коней, чтобы они не достались Советам, а красноармеец спасает табун.

Своеобразную трактовку темы «человек и природа» предложил режиссер А. Михалков-Кончаловский. В его четырехсерийной киноэпопее «Сибириада» я сыграл роль Вечного деда.

Вечный дед — свидетель жизни трех поколений одного затерянного в сибирских просторах русского села. Он говорит с людьми как бы от имени молчаливой природы, ибо он слит с ней, ибо его былинное бессмертие подобно бессмертию самой природы, и слова Вечного деда: «На земле все рождается не зря — от больших гадов до маленькой мошки», — звучат как предостережение самой природы в ее диалоге с человеком. Играя Вечного деда, мне было очень важно проявить не только сказочное, условно-поэтическое начало, но и показать естественное, живое, чуткое отношение моего героя к природе, к ее тайнам, загадкам, что, собственно, и дает ему чудесную, и в то же время вполне земную силу врачевать людей, предсказывать будущее.

Совсем недавно я закончил сниматься в новой картине Н. Михалкова «Илья Ильич» по роману И. Гончарова «Обломов». Сейчас принимаю участие в съемках двух фильмов под условными названиями: «Я хочу петь» — в Кишиневе и «Ты только не плачь» — в Киеве. А впереди работа на «Мосфильме» в новой картине чилийского режиссера Себастиана Аларкона «Санта-Эсперанса». Есть интересные предложения из Минска, Одессы. В общем, отдыхать некогда. Но рад я не просто занятости, к которой всегда так стремятся актеры, а тому, что мои новые роли позволяют говорить о человеке с той глубиной, с тем проникновением в характер, за которым встают проблемы сегодняшнего дня, волнующие сегодняшнего зрителя.

А ведь именно причастность ко времени, к его исканиям позволяет чувствовать себя молодым, кого бы ты ни играл, юношей или стариков.

Интервью вел Вяч. Петров

Ф. Андреев

Иван Переверзев в жизни и на экране

Письмо в редакцию

В журнале «Искусство кино» часто печатаются статьи и очерки об актерах советского кино, интервью и беседы с ними. Эти материалы читаются с большим интересом. Но хотелось бы, чтобы журнал больше уделял внимания выдающимся мастерам старшего поколения — тем, которые плодотворно работают и сегодня, и тем, кто уже ушел от нас. Хотелось бы, например, прочесть статьи о творческом пути Ивана Переверзева, Павла Луспекаева, Василия Меркурьева. Их вклад в советское искусство огромен и никогда не будет забыт.

г. Львов *Любовь Аркус*

Это письмо — не единственное в нашей почте. Выполняя пожелание наших читателей, мы начинаем цикл очерков о замечательных мастерах прошлых лет.

В начале 30-х годов в приемных комиссиях самых известных театральных училищ Москвы можно было встретить двух чрезвычайно непохожих друг на друга юношей. Неразлучные друзья, как правило, первыми приходили к началу экзаменов. Небольшого роста, коренастый, с бочкообразной грудью Роман загонял в угол робкого светлоглазого, статного Ивана и, отчаянно жестикулируя, говорил о чем-то горячо и взволнованно. Время от времени он отбегал в сторону, беседовал с провалившимися или выдержавшими экзамен, снова бежал к товарищу, возбужденно делился полученной информацией.

А далее все и всюду завершалось удивительно одинаково. Застенчивый Иван блистательно сдавал вступительный экзамен. А Роман, по глубочайшему убеждению обоих, превзошедший все тайны декламации плюс систему Станиславского, терпел очередное поражение. Но они и впрямь были неразлучны. Иван наотрез отказывался учиться там, где подле него не было бы Романа. Так питомцы ремесленного училища при заводе «Шарикоподшипник» обошли четыре театральные школы. Осталось только училище при Театре Революции, поздней осенью объявившее дополнительный набор. Было подано несколько сот заявлений. Набирали двенадцать человек...

— Вот тут-то и должна быть исправлена роковая ошибка, думал я тогда,— вспоминал Иван Федорович Переверзев. — И моего Ромку обязательно зачислят в студенты. Но он вновь провалился. Я получил пятерку. Целый день Роман уже на мне «отрабатывал» все известные приемы декламации, уговаривая меня стать актером. Я поддался. Во мне, как я полагаю, будущие мои педагоги видели прежде всего благодатный материал, первозданную неиспорченность здоровенного деревенского детины. Три года жизни в Москве были до предела заполнены учебой в ремесленном училище, потом работой слесаря-наладчика на «Шарике». Никого, кроме тетки-уборщицы, в Москве у меня не было. Моя чудовищная врожденная застенчивость опиралась и на вполне материальные причины. Я понимал: помощи мне ждать неоткуда. Надо было как можно быстрее овладевать ремеслом, каким-нибудь стоящим делом и побыстрее становиться на ноги. Актерская профессия к числу дел сто́ящих в небольшой деревушке

Кузьминки на Орловщине, никак не относилась...

...Ушла угловатая юношеская застенчивость, мало совместимая с профессией актера. Но сохранилась обостренная душевная чуткость, нетерпимость к любого рода фальши, поразительная скромность в оценке своих возможностей. Эта скромность, соединенная с мягким и тонким юмором, заставляла Переверзева в рассказах о себе придерживаться иронической тональности. Между тем из многих учеников Михаила Федоровича Астангова, Дмитрия Николаевича Орлова, Алексея Дмитриевича Попова в числе всего лишь семи «везунков» молодой Иван Переверзев был зачислен в труппу Театра Революции.

— Знаете, главная и определяющая черта моей жизни заключается в том, что на моей дороге постоянно было необыкновенно много хороших людей. Причем не просто хороших, а очень ярких, талантливых, добрых...

На протяжении четырех десятилетий, участвуя в создании семидесяти фильмов, Переверзев многократно выдерживал сложный экзамен на достоверность, популярность, зрительскую любовь. Преодолеть многие трудности удалось ему, по его глубочайшему убеждению, благодаря таланту окружавших его, работавших вместе с ним товарищей по многосложному, горячо любимому искусству. Добавим лишь, что галерея образов, созданная в кино Иваном Переверзевым, потребовала не только систематической, неустанной работы, тонкого знания дум, чаяний и стремлений современников, но и недюжинного актерского дарования, художественного проникновения в суть и смысл эпохальных событий, находивших воплощение в лучших фильмах, в которых посчастливилось сниматься одному из крупнейших наших киноактеров.

А начинал Иван Переверзев на театральной сцене. Валентин в «Двух Веронцах», Фрондозо в «Овечьем источнике» в Театре Революции, Лаэрт в «Гамлете» в Театре Ленсовета. До последних дней жизни актер не порывал связей с московским Театром киноактера. Однако главным в его творчестве сразу же стал кинематограф.

Иван Переверзев

...Много месяцев отняла у Переверзева подготовка к первой крупной кинороли. На студии «Советская Беларусь» режиссер Сергей Сплошнов готовился к съемкам большой антифашистской картины «Вальтер». Сложный образ ее главного героя должен был создать на экране Иван Переверзев. Встреча с коминтерновцами, немецкими политэмигрантами, упорные занятия немецким языком, чтение десятков книг целиком заполнили время молодого актера. Именно тогда крепкая дружба связала Переверзева с Гансом Клерингом — немецким актером-коммунистом, бежавшим из гитлеровского концлагеря. К тому времени Ганс Клеринг уже сыграл несколько ролей в советских фильмах. Через несколько лет молодым актерам суждено было встретиться в Одессе. В осажденном фашистами городе завершались съемки оборонно-приключенческого фильма «Морской ястреб».

А в довоенном 1939 году Ивану Федоровичу

«Моя любовь». Гриша — И. Переверзев, Шура — Л. Смирнова

так и не довелось на экране сыграть соотечественника и единомышленника Ганса Клеринга.

— Все произошло «как в кино»,— разводил руками и улыбался Переверзев.— Съемки фильма были внезапно отложены. А почти всей нашей группе, уже прибывшей в солнечную Одессу, было предложено срочно начать работу над лирической музыкальной кинокомедией «Моя любовь»...

«Моя любовь» пользовалась и поныне пользуется неизменным зрительским успехом. Светлый, оптимистический настрой ленте давала превосходная музыка Исаака Осиповича Дунаевского.

И когда в первых же кадрах картины, навалившись на весла, красивый, плечистый инженер Гриша, весело поглядывая на своих друзей, Шуру и Лешу, поет:

Друзья, шагайте в ногу,
Широкую дорогу
Нам жизнь дает!

у нас нет никаких оснований сомневаться в естественности и благородстве поведения персонажей ленты. Нас убеждают не улыбки, обильно расточаемые на экране, не смех, который порой не встречает отклика в зрительном зале, а ритм киноповествования, манера игры молодых актеров — Лидии Смирновой, Владимира Чобура, Ивана Переверзева. Ритм этот удивительным образом передавал ритмы первых пятилеток. Лирическую кинокомедию «Моя любовь» никак не отнесешь к фильмам так называемой производственной темы. Однако, находясь за кадром, именно производство, коллектив наполняют новым смыслом отношения наших героев. Традиционный треугольник, обкатанный, казалось бы, до полного исчезновения острых углов, неожиданно приобретает в картине новый смысл. На климат взаимных симпатий и антипатий здесь совершенно явственно оказывает решающее влияние общественное мнение. Гриша, Шура и Леша прекрасно ощущали отношение к своим поступкам со стороны сверстников — товарищей по работе, и людей старшего поколения. Прекрасно ощущаем это и мы, зрители.

Сразу же после выхода картины «Моя любовь» Иван Переверзев получил несколько предложений сниматься.

Одно из таких предложений исходило от известных режиссеров Ольги Преображенской и Ивана Правова. Большим зрительским успехом пользовались их фильмы «Тихий Дон», «Бабы рязанские», «Вражьи тропы». Картины эти отличались пристальным вниманием к крупным социальным сдвигам на селе, к русскому национальному фольклору и быту.

Есть что-то богатырско-былинное и в отце и в сыне Потаниных — героях фильма «Парень из тайги».

Владимир Гардин, сыгравший старшего По-

*«Парень из тайги».
Потанин — И. Переверзев,
Федор Потанин —
В. Гардин*

танина, писал впоследствии в своей книге «Жизнь и труд актера»:

«Молодого Потанина играл артист Иван Переверзев. Когда я увидел очень юного, худощавого, белокурого юношу, молча стоявшего перед режиссером Правовым, то подумал, что трудно мне будет играть с ним...

— Ну как вы могли выбрать на роль Степана такого мальчика? Откуда в нем может быть темперамент, перед которым я должен спасовать?

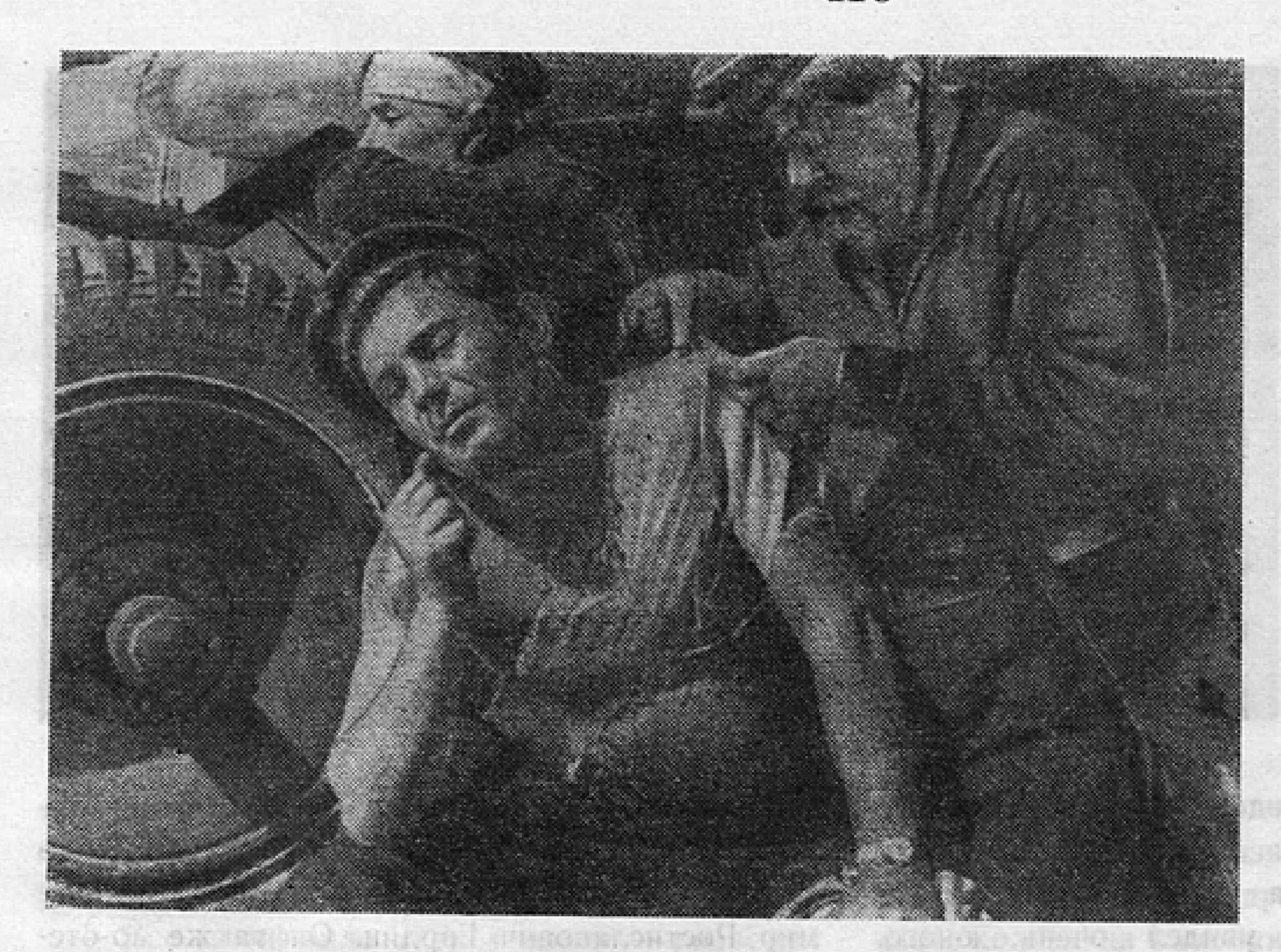
— Успокойтесь, Владимир Ростиславович. Мы сделали очень много проб на эту роль, и Переверзев оказался самым лучшим Степаном.

Когда нас познакомили и я стал приглядываться к своему «сыну», я понял, почему режиссеры остановились на нем. Молодой-то он молодой, но губы сжимает с таким яростным упорством, когда слушает указание и не соглашается с ним в душе, что, пожалуй, сумеет постоять за себя» [1].

— Все «таежные» натурные съемки проходили в Подмосковье, в Абрамцево,— вспоминал Иван Федорович. — Там, в палаточном городке, мы обосновались на несколько месяцев. Это было счастливейшее время в моей жизни. Я в этих «полевых условиях» как бы вновь встретился со своими учителями. Глубоко чтимого и любимого мною Алексея Дмитриевича Попова мне очень напоминал Владимир Ростиславович Гардин. Он также по-отечески необидно подсмеивался над моими неизбежными промахами, тут же, на съемочной площадке, демонстрировал каскад разнообразнейших вариантов. Много работали со мной Ольга Ивановна Преображенская и Иван Константинович Правов. Они не только учили меня двигаться в кадре, но и говорить, поступать так, как на моем месте поступал бы мой Степан. Многое дало мне чтение книг Мамина-Сибиряка, Мельникова-Печерского. А еще больше получал я от долгих бесед с моими режиссерами, великолепно знавшими быт и ухватки сибирских золотничников, с инженером В. Дистлером — одним из авторов сценария, многие годы проработавшим на золотодобыче. Одним словом, закалка, полученная мною в подмосковной «тайге» в самом начале творческого пути, приохотила меня стремиться к достоверности. С тех пор, работая над любой, большой или маленькой, ролью, я старался как можно больше узнать о своем будущем герое. Жизнь многократно подтверждала, что человек вне главного своего дела мельчает. Еще раз я в этом убедился во время последней своей поездки к тюменским газовщикам. После выступления перед большой аудиторией в клубе вечером в мой гости-

---

[1] В. Р. Гардин. Жизнь и труд актера. М., «Искусство», 1960, стр. 244—245



«Иван Никулин — русский матрос». Иван Никулин

ничный номер пришли геологи, инженеры, транспортники, с которыми крепко подружился я во время своих предыдущих встреч с северянами. Как всегда, мои гости засыпали меня вопросами о новостях кинематографической жизни, интересовались моим мнением о последних фильмах. Потом столь же естественно зашла речь о переменах, которые произошли здесь за последние три года: я приехал сюда вновь как раз после трехлетнего перерыва. Тут уж пришел черед говорить моим гостям. Я слушал их с громадным удовольствием и почерпнул массу интересных для себя фактов, молниеносных зарисовок судеб известных и абсолютно незнакомых мне людей. Вот они, современные Потанины, способные чудесно преобразить всю Тюмению...

...Тяжело говорить об этом, но своими впечатлениями Иван Федорович делился со мной за несколько дней до смерти. На столике больничной палаты лежали несколько сценариев, испещренные пометками актера. Несколько телеграмм звали его на съемки фильмов в разные концы страны...

...Переверзев верил, что пройдет несколько дней, ну, от силы неделя, и он, получив, как он выражался, легкий профилактический ремонт, вновь примется за работу...

А тогда впечатления от недавних встреч с молодежью неизбежно привели нас к разговору о Степане Потанине и о соотнесенности жизни и искусства, которому всего себя безраздельно отдавал Иван Федорович Переверзев.

— Увы, после Степана Потанина мне так и не пришлось больше сыграть на экране своего сверстника, рабочего парня. Я по-хорошему завидую своим младшим коллегам, которым, я верю, не раз предстоит сделать это,— говорил Иван Федорович. — Вот и наш новый Основной Закон ярко демонстрирует заботу всего общества о молодом поколении. Ведь теперь избранными в Верховный Совет СССР и Верховные Советы союзных республик могут быть советские граждане, достигшие 18 лет. Это ли не проявление высочайшего доверия к молодежи!..

Героика труда, становление незаурядного характера, воспитанного этой героикой, всем строем советской жизни, — вот содержание образа Степана. Роль эту Иван Федорович очень любил, по праву гордился ею.

«Первая перчатка». Никита Крутиков (в центре)

Ивану Переверзеву в самом начале творческого пути посчастливилось внести свой вклад в создание образов героев-современников. С первых шагов ему свойствен поиск, а не повтор кем-то уже однажды найденного. В этом секрет популярности первых работ актера. С такими парнями, как Степан Потанин, он сталкивался в разных сферах строительства новой жизни. Художественно обобщить виденное, интересно и достоверно рассказать о нем с экрана было дано Ивану Переверзеву.

...Степанам Потаниным скоро пришлось сменить горняцкую робу на военный мундир. Шел 1941 год. И в сценарий оборонно-приключенческого фильма «Морской ястреб», который начали снимать в мирной Одессе за несколько недель до начала Великой Отечественной войны, сама жизнь внесла жесткие и суровые коррективы.

— Мы идем в море навстречу бою. У нас должно хватить выдержки драться до конца. Может быть, некоторые из нас и не вернутся назад, но всем без исключения представится возможность послужить Родине,— говорит, обращаясь к краснофлотцам, капитан-лейтенант Найденов.

Александр Васильевич Найденов — новый экранный герой Ивана Переверзева — еще в мирные дни получает специальное задание высшего командования. В наших территориальных водах замечена «крыса» — морской пират хитроумной конструкции. Сверху, в надводной части,— это романтический мирный парусник. А под водой «купец» оснащен новейшими торпедными аппаратами, артиллерией, всем необходимым для морского грабежа и разбоя. Фашистская подводная лодка «Боливар» уже отправила на дно двадцать восемь мирных судов, приписанных к самым разным портам мира. Аргентинцы, малайцы, англичане, американцы — капитаны и члены команд погибших кораблей — томятся в плену в одном из тайных отсеков чудовищного морского «кентавра», рожденного не столько фантазией авторов сценария Н. Шпанова и А. Михайловского, сколько реальными фактами предвоенной действительности.

Итак, «Морской ястреб» получает задание — стать судном-ловушкой. Военный корабль, с соблюдением строжайших мер секретности, маскируется под мирного «купца», встречи с которым так жаждет хищный и коварный «Боливар».

Такова завязка фильма «Морской ястреб». К его постановке Владимир Браун приступил на Одесской киностудии в апреле 1941 года. Режиссер, почти все свое творчество посвятивший морякам, как всегда собрал очень сильную и популярную актерскую «команду». В ней были О. Абдулов, А. Файт, Н. Комиссаров, Л. Кмит. Без всяких колебаний командиром «Морского ястреба», замаскированного под мирную «Вятку», а потом «Чайку», был «назначен» Иван Переверзев.

Много лет спустя Владимир Браун в беседе с автором этих строк так обосновывал свое тогдашнее решение:

— На роль Найденова мне предлагали несколько кандидатур. Это были очень хорошие, известные зрителю мастера. Я склонялся к тому, чтобы пригласить одного из них. Но перед самым отъездом в Одессу попал на просмотр «Парня из тайги» и понял: командиром «Морского ястреба» будет молодой Иван Переверзев. Меня покорили не только мужественная стать, несомненные ум и воля, что явственно чувствовались в Степане Потанине, но и некая типичность, в хорошем смысле этого слова, свойственная герою. Я думал: на таких вот сильных, смелых и целеустремленных парней — рабочих и колхозников — может положиться Родина, доверив им защиту мирного труда советских людей. Я ловил себя на том, что начал домысливать эпизоды биографии Степана Потанина. Представил, как этот крутоватый самолюбивый юноша, знакомый раньше лишь с зелеными таежными просторами, навсегда безоглядно влюбляется в просторы морские. Вопреки всем препятствиям, протестам родных и близких, приискового начальства готовится к экзаменам в военно-морское училище. Потом упорно овладевает знаниями.

И вот он упрямо, настойчиво и основательно (он все обязан делать именно основательно и прочно) разыскивает опасную гадину.

На съемочных площадках, в павильонах Одесской киностудии продолжались кинематографические университеты Ивана Переверзева. С увлечением рассказывал он о встречах с Л. Кмитом, чапаевским Петькой-пулеметчиком, с другими известными актерами.

...Зенитные установки и пулеметные гнезда во дворах, на улицах и площадях солнечного, еще только вчера такого веселого, улыбчивого города. Ганс Клеринг, немецкий актер-антифашист, один из участников съемок «Морского ястреба», практически не выходит... из разных отделений милиции. Его доставляют туда из ресторанов, гостиницы, прямо с улиц потерявшие извечное чувство юмора бдительные одесситы.

— И согласись, Ваня, правильно делают,— сокрушенно и без улыбки замечает в ответ на возмущенные восклицания Переверзева неожиданно посерьезневший в эти дни весельчак и острослов Осип Наумович Абдулов.

В осажденной фашистами Одессе продолжалась работа над лентой «Морской ястреб». А когда она закончилась, то оказалось, что покинуть город можно было лишь морским путем. На грузопассажирском пароходе «Пестель», вместе с сотнями эвакуированных и раненых защитников города-героя, уходила съемочная группа фильма. «Пестель» был одним из последних судов, покинувших порт. Пароход сопровождал боевой военно-морской конвой: два сторожевых катера и эсминец.

Непрерывные бомбежки. Пулеметные очереди с бреющего полета по безоружным людям. Гитлеровские пилоты отлично видели цель. Они вываливались из облаков прямо на «Пестель». Отстрелявшись и отбомбившись, свечой уходили в небо, спасаясь от огня конвойных судов.

В редкие часы затишья эсминец почти вплотную подходил к пароходу. Военные моряки делились с пассажирами своим не слишком богатым рационом, подбадривали их шутками, песнями.

Так несколько раз вдали от берега возникал импровизированный самодеятельный концерт.

Съемочная группа картины «Морской ястреб» стремилась не остаться в долгу перед теми, кто был подлинными героями их ленты. С чтением стихов, басен, рассказов выступали все актеры. Но особую любовь моряков сразу же завоевала песня «Уходит от берега ястреб

морской». Ее специально для фильма написал на стихи Евгения Долматовского композитор Юрий Милютин.

И над морем неслись слова:

Закурим матросские трубки
И выйдем из темных кают.
Пусть волны доходят до рубки,
Но с ног они нас не собьют.
На этой дубовой скорлупке
Железные люди плывут.
Уходит от берега «Ястреб морской».
И девушка машет рукой.
Гордимся мы дружбой такой.
Мы в море уходим, ребята,
Нам девушка машет рукой.
Над палубой парус крылатый
Трепещет, как ястреб морской.
Уходит от берега «Ястреб морской»,
И девушка машет рукой.

До самого Новороссийска, куда держал путь «Пестель», многократно исполняли эту песню кинематографисты по просьбе моряков, так что команда эсминца выучила ее наизусть.

С понятным душевным волнением показывал мне Иван Федорович Переверзев ту страницу книги «Малая земля», где Леонид Ильич Брежнев вспоминает о песне, пользовавшейся такой популярностью у героических защитников Малой земли:

На этой дубовой скорлупке
Железные люди плывут.

— Эти слова вернули меня в 1941 год. Ведь фильм наш мы доснимали в Ташкенте. И «Морской ястреб» вместе с песней отправился в экранное плавание только в 1942 году. Значит, произведение Юрия Милютина и Евгения Долматовского героям Малой земли доставили моряки эсминца, уберегшего нас от смертельной опасности на памятном и трудном пути от Одессы до Новороссийска!..

Жизненность, достоверность капитан-лейтенанту Найденову, конечно же, придали те самые памятные, горькие и такие волнующие встречи в нелегком 1941 году.

Переверзев снимается в одиннадцати боевых киносборниках, играет командиров партизанских отрядов, воинов всех рангов. Однако такая «военная служба», при всей напряженности ее темпов (порой приходилось проводить на съемочных площадках по 14—16 часов кряду), не устраивала Ивана Переверзева, и он подает заявление в горвоенкомат с просьбой отправить его на фронт, в Действующую армию.

«Полагаем, что вы принесете немало пользы своим делом. У нас формируется фронтовая концертная бригада. Возьмите вместе с артистом Д. Сагалом над ней руководство. Подберите нужных вам людей, фильмы. Вам будет предоставлена кинопередвижка»,— гласила резолюция на заявлении Переверзева.

Апрель 1943 года застает Ивана Федоровича и его товарищей на Брянском фронте.

О впечатлениях, приключениях, переживаниях четырех фронтовых месяцев Переверзев рассказывал сочно, интересно, увлекательно. Многократно артистам грозила смертельная опасность. Ведь свои концерты они давали, как правило, на передовых позициях. Брезентовый верх их видавшего виды грузовика-полуторки был буквально изрешечен стальным дождем.

— Сначала мы стремились максимально насытить нашу программу военной тематикой. Я, к примеру, читал стихотворение Константина Симонова «Убей его!», Даниил Сагал с громадным успехом пел «Священную войну», подхватываемую, как правило, дружным хором бойцов. Но как-то наш концерт, завершившийся, как это часто бывало, беспорядочной оружейно-пулеметной пальбой с вражеских позиций, прослушал генерал-майор Пигурнов — начальник политотдела Брянского фронта.

«Братцы, вы прекрасно рисуете, — воскликнул он, хитро улыбаясь. — Но зачем вы пользуетесь только одной краской? Бойцам нужно и посмеяться». Мы послушались дельного совета и включили в свою новую программу юмористические скетчи, шуточные песни, пародийные номера. Опыт тех давних лет пригодился мне и в нынешних встречах со зрителями. Самый серьезный разговор может и должен быть освещен улыбкой, шуткой, светлым оптимистическим отношением к действительности,— говорил Иван Федорович.

Четыре фронтовых месяца дали ему бесценный материал для исполнения одной из самых значительных ролей в его творческой жизни. Он, разумеется, не подозревал об

«Корабли штурмуют бастионы». Адмирал Ушаков

этом. «Творческая командировка» на фронт не предполагала сбора материала для третьей роли. Но в июле 1943 года бригада была отозвана в Москву. А там Ивана Федоровича уже разыскивал со сценарием фильма «Иван Никулин — русский матрос» Игорь Андреевич Савченко.

Мне бы хотелось, чтобы о встречах с ним рассказал читателям сам Иван Федорович Переверзев:

— Игорь Андреевич... Милый, нежный, светлый... Бесполезно искать слова, которые хотя бы в какой-то мере могли воспроизвести облик и духовный мир этого удивительного человека.

Впервые Игоря Андреевича я увидел в 1935 году, летом, в Москве, у входа на стадион «Динамо», где он снимал массовую сцену для фильма «Случайная встреча» («Месяц май»). В этой съемке, будучи студентом театрального училища, я «дебютировал» в кинематографе. Я сразу обратил внимание на мечущегося ярко-светлого юношу, одетого во все белое, вплоть до парусиновых белых туфель. Но особенно выделялась его буйная шевелюра пепельного цвета, казавшаяся седой. Он молнией носился по съемочной площадке и что-то кричал в жестяной рупор. Я видел его страдальческое лицо с кумачовым загаром. Из-под нависших «сердитых» бровей умоляюще смотрели на нас голубые добрые-добрые глаза. Мне он тогда показался по-детски беспомощным и очень хрупким, поэтому я проникся к нему сочувствием и хотел чем-то ему помочь... Но съемка закончилась. Позже от одного «корифея массовки» я узнал, что белый юноша с рупором — молодой кинорежиссер Игорь Андреевич Савченко.

И вот в июле 1943 года, в Москве, меня ожидал сценарий «Иван Никулин — русский матрос» по повести Л. Соловьева. А на другой день я уже был у Игоря Андреевича дома, где и состоялось наше настоящее знакомство.

Слово «работа» в данном случае слишком прозаично. Подготовительный период длился долго: шел упорный творческий труд.

На эпизодические роли моряков, составлявших отряд Ивана Никулина, Игорь Андреевич подобрал настоящих матросов из Московского флотского экипажа. На груди у многих сверкали боевые ордена. В этих людях я впервые увидел живые черты моего Ивана Никулина.

Игорь Андреевич вкратце рассказал им содержание сценария (о подвиге Никулина они уже знали из газет), объяснил, какая им предстоит «служба», потом вытолкнул на середину меня, одетого в новенькую, но непригнанную матросскую форму, и категориче-

«Урок жизни».
Сергей Ромашко

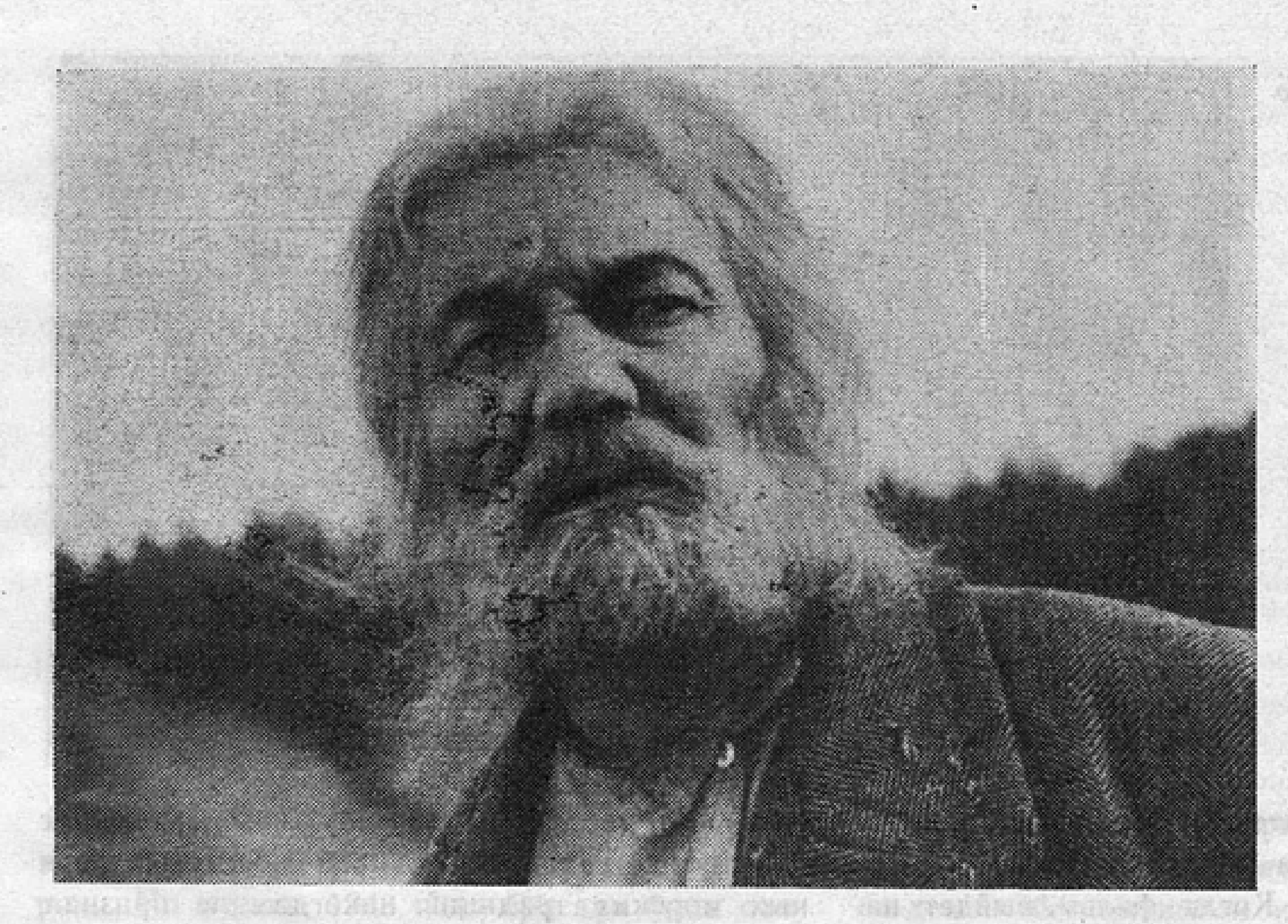
ски заявил: «Сделайте из него настоящего матроса, похожего на вас не только по форме, но и по существу. Когда фильм выйдет на экран, по вас будут судить о всех советских моряках!»...

Но не только безукоризненный «чепчик» (бескозырка) и клеш («смерть девушкам») делали Ивана Переверзева Иваном Никулиным. Образ — коллективный портрет мужества, героизма, патриотизма, наших соотечественников в годы войны. Один из персонажей фильма — Захар Фомичев — был до войны кротким, добродушным сельским жителем. Б. Чирков рисует человека, подчинившего все помыслы одному могучему чувству. Захар Фомичев мстит врагам за сожженную родную деревню, за закопанных гитлеровцами живьем Кольку и Ксюшу. Мы видим, почему Захар Фомичев так уважительно, с таким доверием относится к Ивану Никулину. Убеждают в этом десятки деталей, найденных Иваном Переверзевым для своего героя. Иной раз это всего лишь скупой жест, взгляд, улыбка.

Вряд ли бы поверили мы в Ивана Никулина, если бы он не «совладал» с другим, не менее колоритным и ярким персонажем фильма — «Папашей», старым моряком, роль которого интересно и красочно ведет С. Каюков. Бывалый матрос наполнен, что называется до краев, потешными историями. Он подбадривает ими товарищей в минуты смертельной опасности. Такой вот живой носитель славных морских традиций никогда не признал бы своим командиром человека, в котором не ощутил бы громадной внутренней силы, колоссального заряда мужественной энергии, соединенной с высочайшей ответственностью и одновременно безграничной нежностью к тем, кто сражается плечом к плечу с ненавистными врагами.

В фильмах военных лет Иван Переверзев создал образы героев своего времени — людей с чистой совестью, мужественных и прекрасных. Такими он увидел их в сражающейся Одессе, на морском пути из города на Малую землю, где начиналось уже одно из великих сражений, в конечном итоге приблизившее для всех нас радостный час великой победы над фашизмом. Со своими героями он ночевал в одних палатках и фронтовых блиндажах, ел из одного котелка. Незаурядный актерский талант принес к этому времени Ивану Переверзеву всенародную любовь и признание.

В послевоенные годы Переверзев сыграл боксера Никиту Крутикова в «Первой перчатке» А. Фролова — одной из самых популярных картин тех лет, и Сигизмунда Сераковского, польского революционера, в фильме Игоря Савченко «Тарас Шевченко». А в



«Фронт без флангов». Отец Павел

1952 году Михаил Ромм предложил Переверзеву главную роль в дилогии «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы».

Много лет спустя постановщик фильмов «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» скажет студентам Всесоюзного Государственного института кинематографии:

— Переверзев больше всех был похож на Ушакова. В нем были простота, внешнее спокойствие, демократизм и в то же время внутренняя сила, собранность, энергия. В Переверзеве обнаружились замкнутость и какая-то внутренняя грусть, которая растрогала нас и всем очень понравилась.

До последних дней жизни сохранил Иван Федорович Переверзев самую нежную привязанность и любовь к Михаилу Ильичу Ромму.

— Работать с Михаилом Ильичом для нас, актеров, всегда было праздником и великим счастьем. Привлекала его уникальная, грандиозная личность художника и человека, большое обаяние. Мы, актеры, постоянно ощущали на себе его безграничную, пожалуй, отцовскую любовь. Каждый артист, поработав с Михаилом Ильичом, как бы заканчивал академию...

Тщательное изучение исторических фактов, атмосферы времени, больших и малых деталей жизни и деятельности адмирала, его взаимоотношений с окружающими подсказали Ромму и Переверзеву внутреннюю концепцию поведения главного героя их фильмов.

Человек демократичный, шедший намного впереди своего времени, да еще еретик и революционер в своем деле, Ушаков был окружен ненавистью царедворцев и любовью матросов и младших офицеров. История свидетельствует, что именно полному взаимопониманию с десятками тысяч мужественных солдат и матросов был обязан Федор Ушаков своими блистательными победами.

Здесь почти фольклорная ситуация противоборства умного, честного и смелого человека из народа с жестоким и неправедным миром своекорыстных, лживых и завистливых царских слуг переплетается с реалистически точно воспроизведенной борьбой Ушакова не только с турецким флотом, но и бюрократически мыслящими, трусливыми и бездарными мордовцевыми, войновичами, что пекутся прежде всего о своем собственном благе, а не об интересах России.

Ушаков был первым действительно сложным, глубоким характером, воплощенным Ива-

В поездке по стране с делегацией кинематографистов

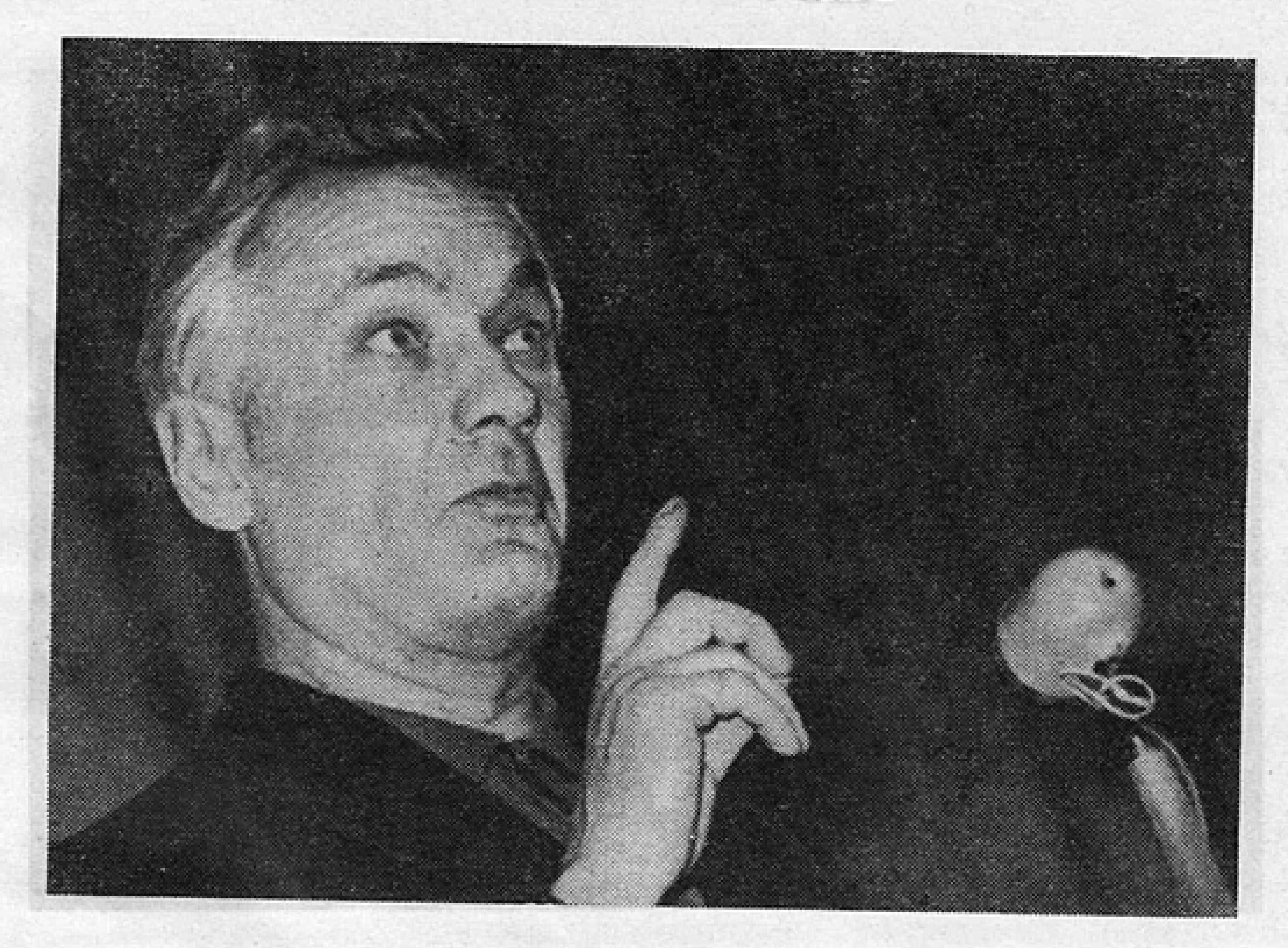
ном Переверзевым на экране, характером крупным, исторически масштабным. Актер мастерски раскрывает внутренний мир богатой, многогранной личности, точно очерчивает этапы ее становления. Играя в историческом фильме, Иван Переверзев дал образец современного стиля актерского исполнения на высоком для того времени (середина 50-х годов) уровне. Он решительно отошел от штампов помпезного, «величавого» исполнения, от стиля модной монументальности, весьма распространенного, но уже изживаемого в те годы. Переверзев сумел сыграть великого человека, не становясь на ходули, не прибегая к риторике, к декламации: он поверил в содержажательность, внутреннее величие характера и сумел его раскрыть.

Роль Ушакова стала одной из крупнейших побед советского киноискусства, уверенно выходившего на новые рубежи.

А потом был «Урок жизни» Евгения Габриловича и Юлия Райзмана — новый серьезный экзамен, выдержанный с честью.

Создатели фильма «Урок жизни» разглядели в жизни и с присущим им талантом и мастерством рассказали о вполне излечимых болезнях роста, свойственных порой людям, которым, как выясняется, преждевременно доверили руководство трудовым коллективом. Прогрессирующие грубость и душевную черствость, элементарную невоспитанность и эмоциональную неграмотность они склонны даже зачислять себе в актив. Некогда такому «крепкому мужику» разводить всякие там телячьи нежности. Орудием руководства все чаще становится хамский окрик. Трусы и подхалимы, неизбежно процветающие в подобной питательной среде, подливают масла в огонь. Они, не умолкая ни на один миг, трещат о гениальности, незаменимости и неповторимости хозяина начальственного кресла. А эта дорога в никуда. Она способна привести только к краху — свидетельствует исполнением роли Сергея Ромашко Иван Переверзев.

Мы встречаемся с его обаятельным и сильным героем в светлую пору влюбленности. Высокое и чистое чувство побуждает его не к любованию окружающей природой, чтению стихов, безмолвному и терпеливому ухаживанию за Наташей (Валентина Калинина). Он человек действия. Отсюда такая лихая и чарующая откровенность, всесокрушающий напор и изобретательность.



На встрече со зрителями

...И вот пять лет спустя в хорошо обставленной квартире начальника стройки Сергея Терентьевича Ромашко резвится маленький, горячо любимый, а потому разбалованный, сын Тишка.

Новые черты своего героя демонстрирует нам Переверзев. Это пока что даже не черты, а чуть заметные черточки: властные, несколько барственные интонации в разговорах с женой, с другими людьми.

Смеясь, спрашивает он, за что Наташа наказала Тишку.

— У него соседский Коля взял игрушку поиграть, а он в драку полез, нехороший мальчик, стыдно! — гневно корит сына Наташа.

— А игрушку-то отнял? — заинтересованно спрашивает Сергей.

— Отнял,— с гордостью, мгновенно почувствовав отцовскую поддержку, отвечает Тишка.

— Значит, за себя постоять можешь? — полувопросительно и удовлетворенно констатирует Сергей Терентьевич.

— Могу,— со смехом подтверждает сын.

Крохотная сцена, а какую многозначительную гамму непростых переживаний демонстрирует нам Переверзев. Усмешливое отношение к воспитательным поползновениям жены — педагога-«недоучки». Радость, что растет еще один «крепкий мужик». Довольство покорностью и обожанием домашних. Пока еще легкое, но вполне явственное пренебрежение мнением Наташи.

Очень скоро это пренебрежение явится причиной первого серьезного конфликта между молодыми супругами.

И снова великолепно разработанный, очень точно сыгранный Иваном Переверзевым «взрывной момент».

...Воскресный день, а в кабинете Сергея Ромашко полно людей. Штаб стройки увлечен принципиально новым и смелым решением сложной инженерной проблемы. Решение предлагает Сергей Ромашко.

Движения актера в этой сцене стремительны. Он поистине прекрасен в минуты озарившего его творческого вдохновения. Несколькими штрихами дает нам Иван Переверзев понять, что воля, самоотверженность и талант его героя сумели сплотить вокруг него друзей-единомышленников.

И в этой обстановке взаимного доверия, согласия, полной гармонии назойливым диссо-

нансом звучит настойчивый телефонный звонок. Он и нас, зрителей, раздражает своей неуместностью.

И только через несколько мгновений, когда, досадливо поморщившись, Сергей Ромашко поднимает трубку, мы вдруг вспоминаем, что звонит-то его жена — Наташа, и по весьма серьезному поводу.

Сотням людей обещала Наташа, что в это солнечное воскресенье машины доставят их за город. Но машины так и не появились. Они безо всякого предупреждения были направлены Сергеем Ромашко на важный предпусковой участок строительства. Да, участок — важный, но люди-то не были предупреждены о перемене, о ней не знала даже Наташа...

Мастерски, в десятках больших и малых эпизодов рисует нам Иван Переверзев анатомию перерождения своего героя.

И все же мы верим, что суровый урок жизни, преподанный Сергею Ромашко, пойдет ему впрок. Так играет этого человека Переверзев. В 60-е и 70-е годы Переверзев снимается много, работает напряженно: главные, второстепенные, эпизодические роли в фильмах «Знакомьтесь, Балуев!», «Мичман Панин», «Алые паруса», «Дорогой мой человек», «День Ангела», «Это было в Донбассе», «Киевлянка», «Тишина», «Во власти золота», «Битва в пути», «Иду к вам», «Прощай», «Ярость», «Дело «пестрых»... Неравноценные фильмы, неравноценные роли. Но Переверзев играет каждую с полной отдачей, не снижая требовательности к себе. И последняя роль — священник в фильме А. Гостева «Фронт без флангов». Прекрасно сыгранная эпизодическая роль потрясает драматизмом, психологической глубиной...

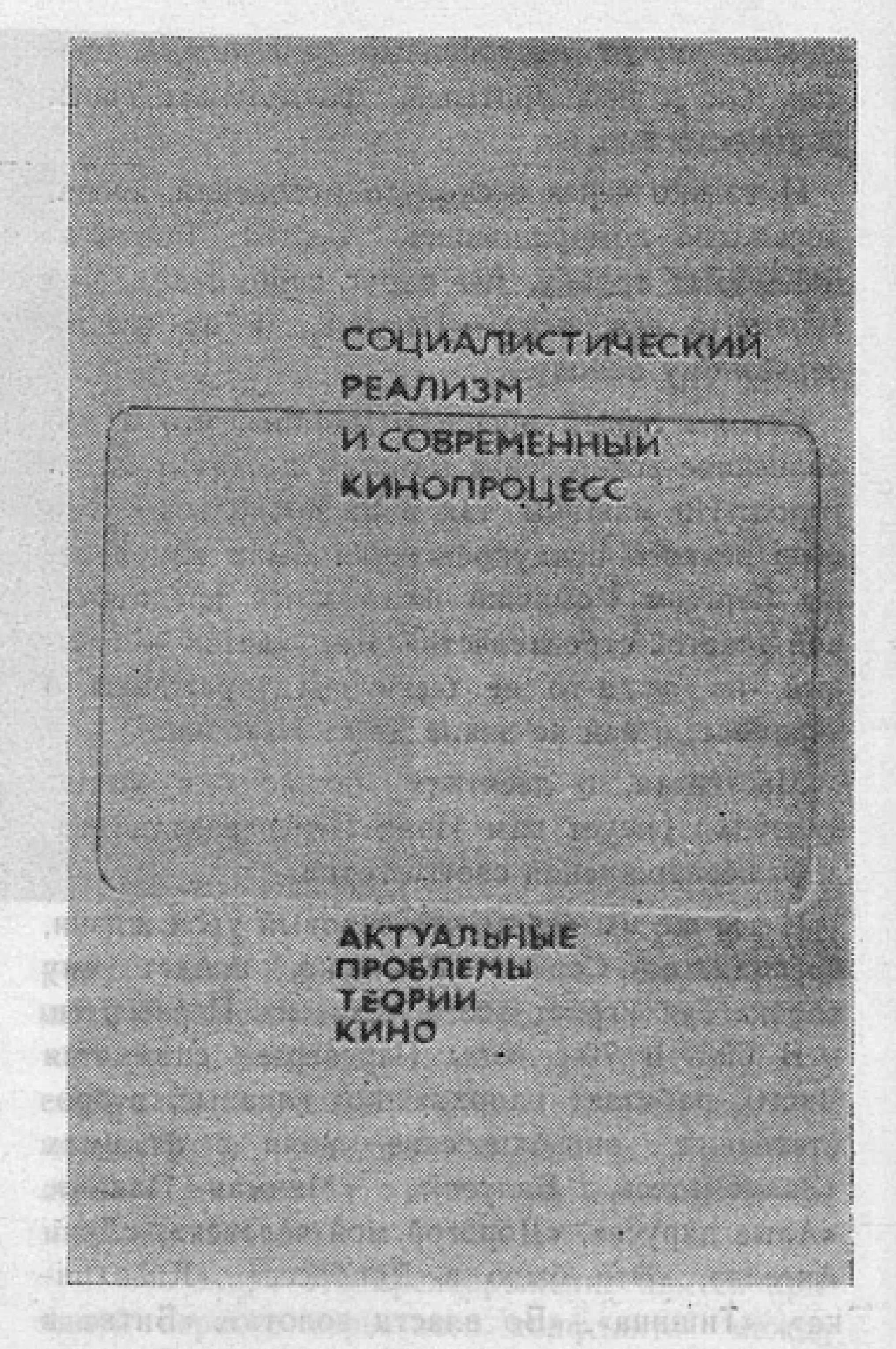
...7 ноября 1976 года «Советская культура» опубликовала статью Ивана Федоровича Переверзева «Живые глаза зрителя». Вот отрывок из нее:

«Непосредственные встречи со зрителями для нас, киноактеров, всегда большой праздник. И идем мы на каждую такую встречу, как на свидание с любимой. Увидеть живые глаза зрителя, услышать оценку твоего труда, пусть даже критическую, обменяться мнениями, поспорить или просто по душам поговорить — все это несравнимо ни с чем! После таких встреч тебе и мир видится другим — более многогранным, более интересным. По-новому чувствуешь всю важность, ответственность и неповторимость своей профессии. Поэтому, оставшись наедине, ты снова и снова анализируешь пройденный тобой творческий путь. Право же, становится иной раз мучительно больно от сознания, что ты как художник подчас неосмысленно, без любви, без горения «участвовал» в том или ином фильме, который не нес в себе никакого идейного заряда и не отличался глубокой разработкой человеческих характеров».

Л. Н. Толстой писал, обращаясь к В. А. Гольцову: «Для того, чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он знал то, что свойственно всему человечеству, и, вместе с тем, еще неизвестно ему, то есть человечеству. Чтобы знать это, художнику нужно быть на уровне высшего образования своего века, а главное, жить не эгоистичною жизнью, а быть участником в обшей жизни человечества. И поэтому ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником... Для того, чтобы говорить хорошо то, что он хочет говорить (под словом «говорить» я разумею всякое художественное выражение мысли), художник должен овладеть мастерством... Для того, чтобы от всей души говорить то, что он говорит, художник должен любить свой предмет. А для этого нужно не начинать говорить о том, к чему равнодушен и о чем можешь молчать, а говорить только о том, о чем не можешь не говорить, о том, что страстно любишь...»

Какая глубокая мысль, какие слова! Адресованы они непосредственно художнику-писателю, но мне думается, что эту мысль Л. Н. Толстого обязан взять на вооружение любой художник.

По завету Толстого прожил всю свою яркую, богатую, плодотворную жизнь в советском искусстве Иван Федорович Переверзев.



И. Лисаковский

Сквозь призму метода

Сборник «Социалистический реализм и современный кинопроцесс. Актуальные проблемы теории кино»[1] вышел в свет именно в тот момент, когда осмысление мирового кинопроцесса и — в первую очередь — шестидесятилетней истории советского кино под углом зрения современной теории творческого метода стало острой, насущной необходимостью.

Было бы несправедливо утверждать, что до сих пор работ, так или иначе затрагивающих проблему социалистического реализма в кинематографе, вообще не было. Скорее, наоборот: работ, где эта тема выносилась бы в заголовки, где заявлялось бы о всестороннем анализе основного творческого метода нашего социалистического искусства, о рассмотрении явлений кино через призму метода, — таких работ выходило, да и выходит, немало. Вот только заявки, увы, нередко заявками и оставались... А во многих киноведческих трудах, часто интересных и содержательных, вопросы метода проходят как бы вторым планом, подчас — в форме самых общих «дежурных» рассуждений, за которыми (бывает и так) нетрудно разглядеть достаточно приблизительные, жестковатые в своей заданности формулировки многолетней давности.

Конечно же, эту характеристику не нужно принимать за абсолют, хотя она, думается, в общем отражает состояние нашего киноведения. Некоторое же обострение ситуации представляется полезным для того, чтобы яснее увидеть и прорисовать значение рецензируемого сборника, оценить его роль в киноведческой литературе последних лет. Точно также из сказанного не следует делать вывод, будто наука о творческом методе топчется на месте и живет дефинициями 30—40-х годов. Разумеется, нет. В последние годы в понятие творческий метод внесено немало нового, появились разно-

[1] Сб. «Социалистический реализм и современный кинопроцесс. Актуальные проблемы теории кино». М., «Искусство», 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

плановые исследования его содержательной и функциональной сторон, прослеживается динамика реального воплощения метода в новейших художественных произведениях. Но хочется отметить, что основная часть исследовательских работ в этом направлении представлена преимущественно силами специалистов соседних с кинематографистами отрядов, прежде всего литературоведов.

Новый сборник «Социалистический реализм и современный кинопроцесс» во многом важный, принципиальный шаг в теоретическом освоении материала современного кинематографа. Решающим, пожалуй, стало то обстоятельство, что основной темой разговора во всех тринадцати статьях, разнохарактерных, несхожих по почерку, разных по уровню, — стал именно творческий метод. Диалектически рассматриваемые проблемы сегодняшнего киноискусства взяты в динамике развития теории метода. Заглавие сборника, стало быть, на сей раз не просто общая «шапка», призванная формально объединить некую сумму работ. Она достаточно точно отражает содержание книги. Точно также, как отражает его и подзаголовок: «Актуальные проблемы теории кино».

В рецензии на определенное издание (тем более в рецензии обзорной) как будто не место выяснять существо недостатков, характерных для других работ. Но высказать некоторые соображения на этот счет представляется все же уместным: принципиальные достоинства рассматриваемого сборника — достоинства прежде всего методологического плана — ярче проявляются в сравнении, в сопоставлении с тем, что происходит неподалеку, нередко на тех же научных плацдармах.

Как мы уже упомянули, многие киноведческие работы, сосредоточившие внимание на истории искусства «десятой музы», на уточнении специфики языка кино, выяснении тех или иных особенностей современного кинопроцесса, не ставят специально вопросы творческого метода, нередко ограничиваясь формальными ссылками на общеизвестные его признаки. Разумеется, это отнюдь не «злая воля» того или иного автора. В основе наметившейся тенденции — неполное, порой и неточное понимание тем или иным исследователем или критиком самой сущности категории «творческий метод».

На это есть свои причины. Во-первых, сказывается инерция, идущая от тех времен, когда социалистический реализм многими специалистами по литературе и искусству понимался как набор неких обязательных признаков — прежде всего признаков конструктивно-жанровых, формально-изобразительных, — реально присущих тем или иным произведениям нового, революционного искусства тех лет. Такой подход, при котором конструктивно-стилистические приемы, встречавшиеся в творческой практике тех или иных крупных художников, канонизировались и теоретически «закреплялись», в целом был естествен, пожалуй, даже неизбежен на раннем, эмпирическом этапе в науке. А само понятие творческого метода, как известно, одно из самых молодых в искусствознании и эстетике.

Однако время развивает и углубляет наши представления о социалистическом реализме. Тем не менее, к сожалению, творческий метод подчас и сегодня понимается не как система идейно-эстетических взглядов художника — система, которая может быть воплощена на экране самыми различными художественно-стилистическими средствами, — а как средства сами по себе, как сумма определенных сюжетно-тематических конструкций, непременных, апробированных практикой разработки характеров и изобразительных решений.

Другим моментом, тормозящим плодотворную разработку теории метода в киноведении, является весьма распространенное восприятие творческого метода в его зауженном, конкретно-«технологическом» значении — как индивидуальной, в большинстве случаев неповторимой манеры, стиля работы того или иного мастера, его личного подхода к организации и художественной интерпретации жизненного материала. Отсюда — вольное или невольное убеждение, что сколько крупных художников — столько и творческих методов. Говорить об общем для нашего искусства творческом методе при таком его толковании становится, конечно, затруднительным...

Помимо этих, в значительной мере субъективных причин, существуют, видимо, и объективные, в частности — определенная временна́я последовательность осмысления тех или иных теоретических положений применительно к различным видам искусств — мысль эта, кстати, прочитывается в ряде статей сборника.

Если такая закономерность существует (нам она представляется несомненной) — сейчас именно киноведам подошел черед включаться в серьезный теоретический разговор о творческом методе. Выход сборника «Социалистический реализм и современный кинопроцесс» и знаменует начало этого разговора.

Одна из основных методологических посылок, положенная в основу книги, — понимание творческого метода как способа видения и отображения мира, системы определенных идейно-эстетических принципов. Практически для всех авторов сборника социалистический реализм — это познавательно-ценностный подход к действительности и личности, обусловленный социалистической концепцией мира и человека. Коммунистическая партийность, народность, историзм, отображение мира в его революционном развитии — эти и другие категории, выступающие в качестве основных свойств социалистического реализма, в книге расматриваются как с о д е р ж а н и е советского киноискусства — содержание, формирующее и определяющее различные художественно-стилистические структуры.

Эта посылка позволяет с убедительных, хорошо аргументированных позиций вести речь и о вопросах теоретических, касающихся различных граней и особенностей творческого метода социалистического реализма как такового, и о конкретных проблемах историко-киноведческого плана, и при исследовании тех или иных закономерностей современного кинопроцесса. Как и во всяком научном сборнике, здесь есть статьи, тяготеющие к эстетико-теоретическому рассмотрению кинопроблем, есть и работы, опирающиеся прежде всего на фактологию, на сугубо киноведческий анализ. Следует, однако, отметить, что резкого размежевания между этими подходами в книге нет: авторы первой группы статей строят свои рассуждения на прочном фундаменте обобщения конкретных явлений и процессов, киноведы и критики, углубляясь в тонкости киноэмпирии, сверяют свои маршруты с компасом теоретической мысли. В этом — одна из наиболее заметных особенностей издания.

Открывает сборник статья В. Баскакова «Поступательное движение искусства», основная тема которой — идейно-эстетическое единство советского киноискусства и художественная преемственность различных его этапов. Полемизируя с буржуазной и ревизионистской критикой, извращающей принципы социалистического реализма, автор разоблачает цели и методы фальсификации истории советского кино, попытки противопоставить и столкнуть в нем различные направления, школы, творческие идеи. Интересный подход к проблеме метода как идейно-эстетической цельности находят В. Соколов («Социалистический реализм — метод художественной деятельности») и С. Фрейлих («Метод в развитии»): их анализ некоторых структур творческого метода высветляет различные грани этой сложной, «многоуровневой» категории. Ряд «составляющих» социалистического реализма — такие его коренные качества и живые свойства, как партийность, народность, интернациональное и национальное в советском кино, — исследуют В. Муриан, О. Макаров, Л. Маматова. Проблемам нравственности на экране посвятил свою статью В. Толстых. В сборнике затронут ряд историко-киноведческих тем, а также проблемы, характеризующие сегодняшнюю жизнь советского киноискусства и кинематографа социалистических стран (статьи М. Зака, Д. Писаревского, Л. Погожевой, Е. Вейцмана, Н. Парсаданова).

Объем и характер рецензии, к сожалению, не дает возможности подробно остановиться на каждой из работ, вошедших в сборник. Но отметим, что едва ли не в каждой из них есть своя изюминка, свои смысловые находки, свидетельствующие о творческом, поисковом подходе к делу. Именно поэтому читатель получает не только интересующую его фактическую информацию, но и своеобразное приглашение к соразмышлению. В некоторых случаях, вполне естественно, возникает ощущение необходимо-

сти продолжения разговора на затронутые темы, желание поспорить.

Несмотря на тематическое разнообразие, на достаточно широкий материал, привлеченный авторами, в целом ряде статей все же нетрудно выделить ряд моментов общих, связанных в основном с уже отмеченным единством методологического подхода к проблемам социалистического реализма. Таких моментов хотелось бы выделить три: во-первых, это тема гармоничного развития личности современного героя на общесоюзном экране, во-вторых, активное утверждение тезиса об «открытости» социалистического реализма как эстетической системы, в-третьих — красной нитью проходящая мысль об идейно-эстетической обусловленности творчества художника, исходящего из социалистической концепции мира и человека.

Совпадения, конечно, не случайны. За каждой из этих сквозных тем стоят кардинальные проблемы киноискусства — проблемы, характеризующие понятие метода социалистического реализма в структурном плане.

Соотношение и значимость индивидуального и общественного начал в человеке (важный для реализма вопрос о мере социального и биологического в трактовке личности) рассматриваются в контексте широкой панорамы мирового кинопроцесса, на фоне столкновения идейно-художественных и философских позиций художников различной классово-социальной ориентации. «Реализм в современном киноискусстве, — пишет в своей статье «Художественный метод в кинематографе в свете ленинского принципа партийности» В. Муриан, — утверждает себя в споре с противоположными ему направлениями, которые изображают человека одиноким, изолированным, лишенным социальных связей с обществом, пытаются все поступки человека объяснить его биологической природой и неразгаданной сферой «чистой психики» (стр. 13). Да, именно здесь проходит сегодня один из основных, по словам С. Фрейлиха, «водоразделов между социалистическим кино и буржуазным» (стр. 148). Добавим: и между кино реалистическим и нереалистическим. «Во многих современных картинах Запада природа противопоставляется обществу как убежище для человека, стремящегося сохранить в себе нравственное начало», — отмечает С. Фрейлих в работе «Метод в развитии» (стр. 148). Все совершенно верно. Но определенная сложность состоит в том, что подобная позиция — не только результат деформации в кривом зеркале нереалистического искусства: ведь попытки человека уйти от самого себя, «сменить шкуру» — что ни на есть живая действительность Запада, и находит она отражение и в искусстве реалистическом... Решение вопроса С. Фрейлих верно выводит на уровень социального бытия — той первоосновы, без которой немыслимо художественное творчество как таковое: «Социалистическое общество стремится преодолеть трагическое раздвоение (отчужденного человека. — *И. Л.*), трактуя по-иному само понятие «естественный человек». Искусство социалистического реализма в целом, как и лежащее в его познавательно-ценностной основе марксистско-ленинское, коммунистическое мировоззрение, исходит из того, что «человек — совокупность общественно-природных отношений, только в результате разрешения социальных противоречий он обретает свободу и возвращается к самому себе как к естественному, цельному человеку» (стр. 149).

Уверенно разрабатывается в книге вопрос о художественно-стилевом разнообразии искусства социалистического реализма. Здесь мы встречаем опирающуюся на богатую кинопрактику последних лет «эмпирическую расшифровку» теоретического положения о возможности использования советским кино «самых разных стилей, форм и средств художественного обобщения, в том числе и условных», — с принципиальной оговоркой. «Но при этом, что очень важно подчеркнуть, — пишет В. Баскаков, — социальный анализ и правда жизни остаются главным признаком реалистического искусства» (стр. 14). Читатели имеют возможность познакомиться с квалифицированным разбором и критикой концепций буржуазного киноведения, для которого категория социалистического реализма ныне выражает, по словам автора статьи «О народности киноискусства» О. Макарова, «тональность, структуру или стилистику произведений

искусства» (стр. 77). Есть в сборнике и примеры конструктивного подхода к проблеме, призванные углубить наши представления о возможностях художественно-стилистического обогащения метода в сугубо теоретическом плане. В системе творческого метода, в частности, выделяются различные уровни, делается интересный, с нашей точки зрения, вывод о «двойной детерминации открытого характера социалистического реализма». В соответствии с этим социалистический реализм, будучи «открытой системой» на одних уровнях, является «закрытой системой» на других. «Так, — делает вывод В. Соколов, — на мировоззренческом уровне социалистический реализм безусловно «закрыт» по отношению к искусству, выражающему буржуазную идеологию. Здесь не должно быть ни творческих, ни теоретических компромиссов... В то же время на уровне профессионального мастерства, формальной техники социалистический реализм оказывается «открытой системой» к самому широкому кругу приемов мировой кинокультуры» (стр. 205—206).

Говоря о социальной действенности искусства социалистического реализма, которое, подобно революционному общественному сознанию в целом, призвано не только объяснять мир, но и активно изменять его, авторы подчеркивают принципиально новое соотношение двух функций этого искусства — отражения и преображения. Подобная мысль, разумеется, чужда буржуазному эстетическому мышлению. Но и в нашей литературе она не всегда достаточно определенно прочерчена. «Нельзя не отметить, что и в некоторых работах наших эстетиков обе эти функции искусства рассматриваются порой если и не как противоречащие друг другу, то, во всяком случае, как разнородные, разнонаправленные, качественно самостоятельные. Этим самым смазывается принципиальная новизна социалистического реализма, отчетливо проявляющаяся в диалектическом единстве сущего и должного», — отмечает В. Баскаков (стр. 11). Правда жизни и борьба за должное в ней любыми экранными средствами — от страстной, публицистичной открытости до камерных, лиричных решений — основной стержень творческой деятельности, созидающей и развивающей искусство социалистического реализма. Главное в нем не конкретные авторские вкусы и пристрастия, но авторская позиция. Она-то и определяет существо познавательно-оценочного подхода — творческого метода. Поэтому за самыми разными способами художественного мышления, за любой стилевой конструкцией в лучших советских фильмах «всегда стоит идейно-эстетическая преднамеренность автора, — считает В. Муриан, — вытекающая из его художнической потребности выразить свое понимание и свое отношение к жизни, утвердить это отношение и оценку, сделать ее общезначимой» (стр. 35).

Естественно, мы затронули лишь небольшой круг идей, разрабатываемых в сборнике. Но, как представляется, идей принципиальных, наиболее существенных для характеристики основных принципов социалистического реализма. Есть ли в интерпретации этих принципов моменты спорные, не до конца выверенные, в чем-то противоречивые? Наверное: научно «бесспорные», тщательно «закругленные» работы вряд ли могут претендовать на творческую свежесть и новизну. Иное дело, что у разных категорий читателей могут возникнуть разные вопросы, возможно, и разные претензии к авторам настоящего сборника. Нам, например, показалось, что, несмотря на правильное в целом толкование творческого метода как системы познавательно-ценностных ориентаций, сам метод в ряде мест книги все же излишне тесно увязывается с определенными формальными средствами экранного выражения.

Особенно это ощутимо на тех страницах сборника, где речь идет об освоении советским киноискусством новых художественных средств — различных манер, приемов и форм (в том числе таких, как незавершенность конструкции, внутренний монолог и др.) — они-то и включаются в систему социалистического реализма. Но это не одно и то же: включать в систему метода и — брать на вооружение, использовать. Не снимает возникающего противоречия и такая существенная оговорка В. Соколова: «Речь должна идти... не о простом «открывании» границ социалистического реализма, но об активном и целена-

правленном их «передвижении» и расширении, о завоевании новых территорий для творчества» (стр. 208). Здесь опять-таки имеются в виду границы метода, а не границы применения, использования художественных приемов. Если так, то не ведет ли это к выводу, будто все изменения, происшедшие в нашем понимании социалистического реализма за последние десятилетия, носят чисто количественный характер? То есть, немного упрощая, не означает ли это, что некогда за социалистическим реализмом «закреплялось» и признавалось всего лишь столько-то стилистических направлений и кинотехнических приемов, а сегодня — значительно больше? Между тем, как нам кажется, теоретическая мысль не может сегодня не учитывать того обстоятельства, что сфера художественных средств относительно самостоятельна и подвижна, она не имеет жестко детерминированных связей с методом (не только, кстати, социалистического реализма, — любым творческим методом), и здесь возникает важное уточнение: критерии возможного применения тех или иных художественных средств на определенной идейно-эстетической платформе — это критерии, разумеется, качественного порядка.

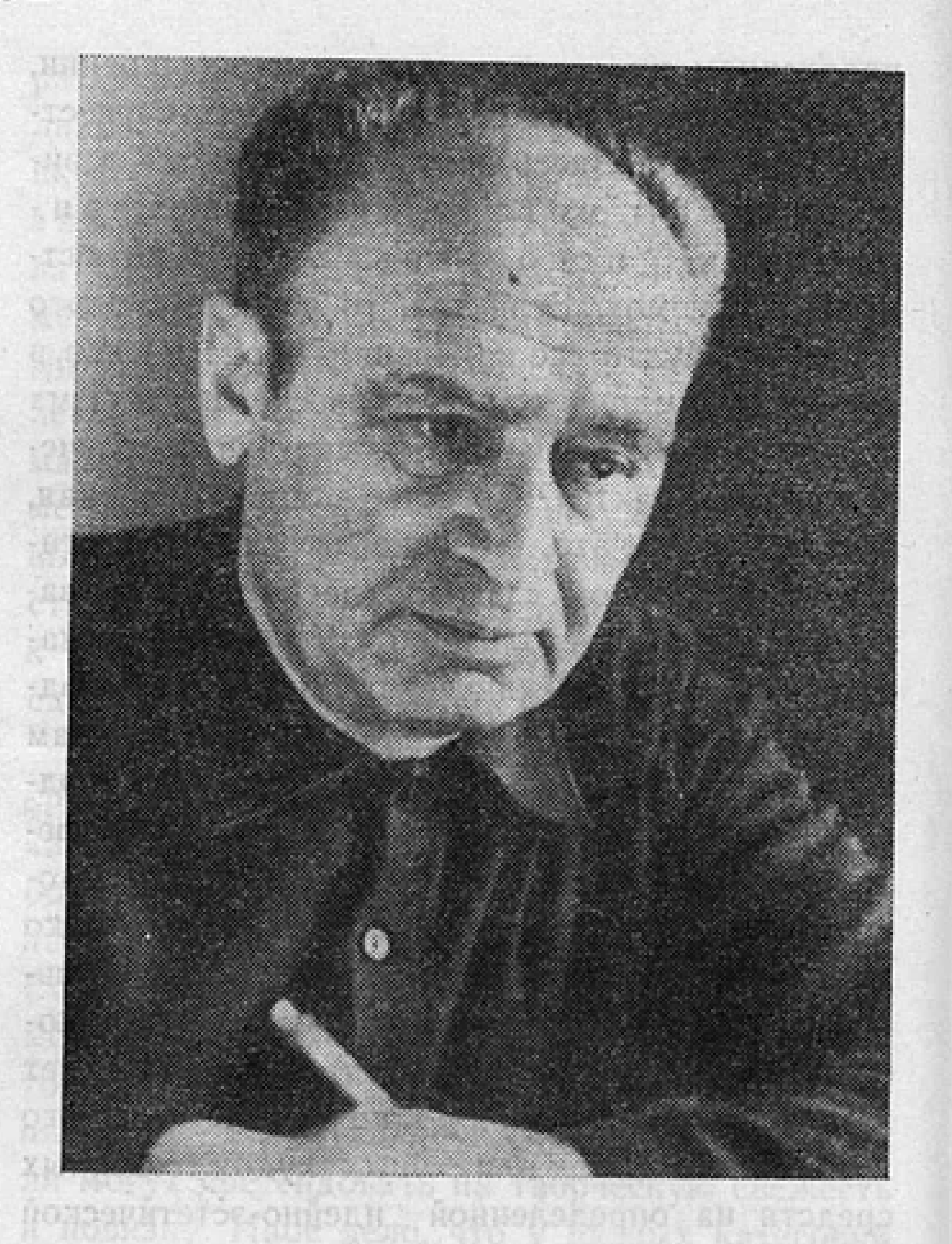
Определенных уточнений, по-видимому, требуют и рассуждения, связанные с вопросом о взаимосвязи в человеке естественного и социального начал. Сомнений нет: понимание этого соотношения в личности, герое — надежная «лакмусовая бумага» для определения типа художественного творчества, его идейно-эстетических, философских основ. Но правомерно ли, что эта проблема в книге почти во всех случаях связывается только со значительным усложнением жизни в наше время, с эпохой крутого взлета научно-технического прогресса, с темой НТР непосредственно? Ведь с одной стороны, социализация личности, раскрытие характера героя через обстоятельства общественной, социальной жизни — изначальное отличительное свойство реализма, независимо от его исторического типа. С другой же стороны, активно социален и герой многих сегодняшних западных кинокартин, которые к реализму никак не отнесешь...

То, что вопросы возникают, повторяем, — естественно и неизбежно. Главное, сборник «Социалистический реализм и современный кинопроцесс» чрезвычайно своевремен и актуален. Подготовка издания подтвердила, что Институт теории и истории кино намечает темы принципиальные, стратегически важные для киноведческой науки и кинематографии в целом, организует и сосредоточивает на выбранном направлении солидные исследовательские силы. Хотелось бы думать, что этот сборник — лишь первый в серии книг такого типа: ведь разговор о творческом методе и живом кинопроцессе поистине неисчерпаем. Быть может, по примеру других серийных изданий института, сборники под этим же названием станут появляться регулярно, с периодичностью, скажем, в два, три года?..

Выход работы, с которой мы познакомились, убеждает, что нашим ученым вполне под силу и коллективная монография, главным «героем» которой, главным предметом изучения и теоретического анализа стал бы творческий метод — как киноведческое понятие, как эстетическая категория. Время для такого труда тоже назрело.

Наш друг

К 70-летию И. В. Вайсфельда



Илья Вениаминович Вайсфельд — киновед, педагог, член редколлегии «Искусства кино» — работает в советском кинематографе более сорока лет. Именно в кинематографе, а не только в киноведении, потому что в жизни И. В. Вайсфельда практика и теория, педагогика и кинопросвещение органически взаимодействуют.

Искусствовед по образованию, И. В. Вайсфельд в 30-е годы работал на «Мосфильме», был редактором многих замечательных картин, вошедших в историю нашего кино, и одновременно выступал как теоретик и критик. Здесь особо надо выделить его статьи и монографию о Г. Козинцеве и Л. Трауберге, отличающуюся серьезностью и глубиной критического анализа.

В годы Отечественной войны Илья Вениаминович — на фронте, в Действующей армии. В 1946 году начинается его педагогическая деятельность во ВГИКе, профессором которого он стал в 1965 году. О сценарной мастерской И. В. Вайсфельда стоило бы рассказать особо, ведь с нею связано вступление в искусство многих известных кинодраматургов. Много сделал Вайсфельд и как теоретик кинопедагогики, автор учебной программы «Теория кинодраматургии», и как страстный, неутомимый деятель на ниве кинопросветительства. Он один из зачинателей движения, приобщающего к изучению киноискусства школу и вуз. По инициативе И. В. Вайсфельда был создан поныне руководимый им Совет по кинообразованию в школе и вузе Союза кинематографистов СССР.

Добрым словом должны быть упомянуты и многочисленные выступления Вайсфельда за рубежом. Лекции и доклады о советском кино, с которыми он выступал в Польше, Венгрии, Югославии, Франции, Англии, Италии, ФРГ, Финляндии, ГДР, Норвегии, Индии, Чехословакии, во Вьетнаме, пользовались неизменным успехом и активно способствовали распространению творческого опыта советского кино, распространению в мировом киноискусстве идейных и художественных уроков кинематографии социалистического реализма.

Теоретическая деятельность И. В. Вайсфельда прежде всего сосредоточена на проблемах советского многонационального кино. Эти проблемы он рассматривает в книгах «Завтра и сегодня», «Наше многонациональное кино и мировой экран», «Так начиналось искусство кино», «О современном кино». Много внима-

ния уделяет И. Вайсфельд разработке проблем теории и практики сценария и современной советской кинодраматургии. Назовем в этом ряду его монографию «Мастерство кинодраматурга» и статьи в сборниках «Вопросы кинодраматургии», составителем и редактором которых он является. В этих работах изучаются новаторские поиски советского сценария, его история и эволюция, его роль как идейно-художественной основы фильма. И всегда при разработке общетеоретических проблем насущные вопросы кинематографической практики определяют путь пытливой исследовательской мысли.

Дружески, сердечно приветствуя нашего дорогого друга и автора с семидесятилетием, коллектив журнала «Искусство кино» желает ему на долгие годы сохранить творческую энергию и молодость души, многих и продуктивных трудов на ниве советского киноведения.

Е. Сурков, С. Юткевич, В. Баскаков, К. Парамонова, А. Медведев, Н. Игнатьева, Е. Левин

Слово благодарности

Илья Вениаминович Вайсфельд в нашем киноискусстве занимает заметное место своей разносторонней деятельностью: как редактор замечательных фильмов «Мы из Кронштадта», «Ленин в 1918 году», «Испания», «Парень из нашего города», «Повесть о настоящем человеке»; как киновед, историк, теоретик и кинокритик, автор книг «Мастерство кинодраматурга», «Крушение и созидание», «Завтра и сегодня» и других, как учитель многих кинодраматургов. Именно об этой стороне жизни учителя мне и хочется написать.

Преподавателю ничто человеческое не чуждо, у него есть право на симпатии и антипатии. Но есть, вернее, должна быть высшая мудрость учителя — учить, оставив всякие личные пристрастия, как для врача — лечить.

Есть в Илье Вениаминовиче эта высшая мудрость учителя, перед которым все равны. И мы, студенты, это сразу почувствовали. На курсе не было ни любимых, ни нелюбимых. Учитель уважал личные пристрастия каждого, не пытался пригладить манеру письма, не подводил к единому, пусть даже идеальному, на данное время, стереотипу. Может быть, поэтому из его мастерской вышли такие непохожие друг на друга драматурги — О. Агишев, Г. Бокарев, А. Бородянский, А. Горохов, В. Мережко, Е. Оноприенко, С. Жгенти, К. Славин, В. Токарева и многие другие.

Илья Вениаминович учит думать, предоставляя каждому выбирать свой путь. Кроме уроков кинодраматургии и сценарного мастерства, он дает незабываемые уроки доброжелательности, учит умению выстоять при неудаче.

После окончания ВГИКа мы оказались разрозненными и только начинали искать свое место в кинематографе. В эту нелегкую пору вдруг раздавался телефонный звонок и незнакомый редактор говорил: «Вас рекомендовал Илья Вениаминович Вайсфельд. У нас к вам есть предложение».

Это трогало буквально до комка в горле — учитель тебя не забыл, — ты не одинок.

Это еще одна дорогая черта Ильи Вениаминовича. Он помнит всех и заинтересованно следит за работами своих учеников, и для меня лично его устные замечания или похвала иногда важнее статьи иного критика.

Учителю исполняется 70 лет. Если его не будет в Москве, я, как и много лет подряд, пошлю ему поздравительную телеграмму с пожеланиями здоровья, творческих успехов и новых учеников.

Когда я вижу высокую спортивную фигуру своего профессора, который совсем не изменился за все эти годы, может быть, только чуть-чуть поседел, я всегда думаю: как хорошо, что в нашем кинематографе живет и работает этот замечательный человек, потому что для меня Илья Вениаминович и кино неотделимы друг от друга.

В. Черных

Выдающееся явление мировой культуры

Ярослав Балик,

режиссер (Чехословакия)

Шел 1938 год, мне было 14 лет... Над нашей страной тогда нависла угроза порабощения — вскоре после мюнхенского предательства гитлеровцы заняли Судетскую область, исконно чешскую землю... В те осенние дни, насыщенные событиями, вызывавшими тревогу за судьбы нашей родины, нашего народа, перед многими пражскими кинотеатрами выстраивались длинные очереди. Отстояв такую очередь, я тоже купил билет на советский фильм. Названия его я уже не помню, в памяти сохранились лишь отдельные эпизоды. Но хорошо помню, что картина была о решимости народа бороться за свою независимость. В ту тяжкую пору подобные фильмы укрепляли силы людей — и они выходили из кинозала более мужественными, стойкими...

Такой была моя первая встреча с советским кино. Вспоминая о ней сейчас, я хочу подчеркнуть, что советское киноискусство я всегда воспринимал как действенную общественную силу, которая неизменно поддерживает все передовое в мире, не только ярко и правдиво отображает жизнь, но и участвует в утверждении принципов высокого гуманизма и подлинной демократии.

Думаю, что это его основополагающее качество и определяет вклад кинематографа Советского Союза в развитие передового искусства кино.

Современный кинопроцесс знает и совсем иные тенденции, проистекающие из совершенно противоположных принципов, и нередко случается, что на больших киносмотрах, устраиваемых в капиталистических странах, поднимают на щит, безудержно превозносят фильмы, которые начисто игнорируют общественную функцию искусства, лишь шокируя зрителя формальными «достижениями», выдаваемыми за самое последнее слово в кино.

В этой связи мне бы хотелось привести слова великого чешского писателя Владислава Ванчуры, который еще несколько десятилетий назад сказал, что нет современности помимо коммунизма, т. е. по-настоящему современны и необходимы людям те явления в жизни, включая и произведения художественного творчества, что служат приближению коммунистического завтра. Лучшие произведения советского кино остаются в истории мировой культуры, мировой кинематографии потому, что в них есть непреходящие ценности, идейные и художественные, которые они несут зрителю, являясь одновременно примером для прогрессивных деятелей кино во всем мире.

После окончания войны нам стало доступно все, что было создано советской кинематографией за тридцать лет, десятки и сотни фильмов самых различных жанров и стилей, мы познакомились с творчеством многих выдающихся художников. Среди них на меня самое сильное впечатление произвели — трилогия о Максиме Григория Козинцева и Леонида Трауберга, фильмы Фридриха Эрмлера, особенно «Великий гражданин» — картина, которую я считаю примером страстного и захватывающего политического фильма. Очень люблю я и горьковскую трилогию Марка Донского.

Позже я был очарован работами Льва Кулиджанова, показавшими красоту сердечных, дружеских отношений между людьми, картинами Сергея Урусевского, Григория Чухрая, Александра Митты... Помнится, Станиславский делил артистов на тех, кто любит искусство в себе, и на тех, кто любит себя в искусстве. Художники, которых я сейчас назвал, бесспорно относятся к первым! Это ощущается и в их фильмах. Правдивость, искренность, любовь к жизни и человеку, понимание нужд простых людей, уважение к человеку-труженику — все это невозможно искусственно, без души внести в свое творчество. Необходимы убежденность, чистые чувства и благородные намерения. Многие советские художники обладают этими замечательными качествами — за это я и люблю их и их фильмы...

Те сравнительно немногие, значительные и достойные картины, которые создавались у нас в период между двумя мировыми войнами, испытали прямое воздействие советской кинематографии. Из их числа я хотел бы напомнить фильм «Такова жизнь», появившийся в 1929 году. На фоне коммерческой продукции чехословацкого кино того времени он выделялся своим реализмом, правдивостью в изображении жизни рабочих. Символично, что после освобождения нашей страны Советской Армией новый этап в развитии национализированной чехословацкой кинематографии начался с фильма Карела Стеклого «Сирена», в котором влияние советского кино как в части содержания, так и выразительных средств очень заметно.

Первые отклики на международную анкету «ИК» «Советское кино-60» опубликованы в предыдущем номере журнала.

В настоящее время влияние советской кинематографической традиции и последних достижений советского кино на чехословацкое киноискусство осуществляется не только в форме примера, но и на путях прямого сотрудничества, упрочения живых творческих контактов между работниками киноискусства Чехословакии и СССР. Несколько слов о моем опыте.

В моем фильме «Один сребреник», снятом три года назад, главную роль исполнил известный советский актер Анатолий Кузнецов. Для меня, для всей нашей съемочной группы это сотрудничество было исключительно полезным и вдохновляющим. Анатолий Кузнецов проявил себя не только как талантливый исполнитель, но и как активный участник всего сложного процесса создания картины. С чувством огромного удовлетворения могу сказать, что в моей предстоящей работе — «Гардубал», экранизации романа Карела Чапека, Анатолий снова будет сниматься в центральной роли.

О нашей совместной работе я рассказывал на последней встрече представителей Чехословацкого союза работников искусств с представителями Союза кинематографистов СССР в Москве осенью прошлого года. Меня порадовало, что участники встречи приветствовали такой обмен творческими кадрами между нашими кинематографиями и высказались в пользу его расширения, за участие в нем не только актеров, но и режиссеров, операторов, художников.

Убежден, что наши братские творческие союзы могут сделать много полезного для расширения сотрудничества между Чехословакией и Советским Союзом в области кинематографии. Как один из руководителей Чехословацкого союза работников искусств, я буду прилагать для этого все силы.

Прага

Хесус Энрике Гедес,

режиссер (Венесуэла)

Еще на заре своего существования советский кинематограф заявил о себе миру как подлинно народное искусство, которому принадлежит будущее, и внес в мировое кино новые веяния, утверждая реалистический подход к отображению действительности художественными средствами. Вот уже на протяжении шестидесяти лет кино в Советском Союзе служит народу, воплощает на экране его мысли и чаяния, процесс его социального и культурного развития, борьбу за построение новой жизни. Тем самым кинематограф вашей страны помогает в решении актуальных проблем современности.

Фундамент советской кинематографии был заложен великим Эйзенштейном. По моему убеждению, началом большого исторического пути советского киноискусства были его первые работы, его бессмертный «Броненосец «Потемкин», который сразу же принес советскому кино мировую славу. Этот фильм волновал не одно поколение кинематографистов разных стран.

Отрицать большие достижения американского, французского или, скажем, шведского кинематографа было бы несправедливо. Но нельзя не видеть, что это — кино, рассчитанное в первую очередь на элитарного зрителя и на коммерческую прибыль. Как правило, фильмы, появляющиеся в этих и других западных странах, далеки от подлинных народных интересов, тем более — от жизни широких масс трудящихся. Гораздо чаще кинематограф Запада одурманивает сознание людей, духовно калечит их, принося особенно сильный вред молодежи.

Советское же кино проникнуто высокими жизнеутверждающими, гуманистическими идеалами, его герой — не супермен, а человек обыкновенной судьбы, рабочий, крестьянин, интеллигент, солдат. В лучших произведениях советской кинематографии присутствует не только современность, в них передано не только величие свершений народа, занятого мирным созидательным трудом, или мужество ратного подвига в грозные годы войны. Мастера советского кино смело обращаются и к историческому материалу, к классическим творениям мировой культуры. Взять хотя бы экранизацию великого романа Сервантеса. Сколько раз кинематографисты Запада ставили «Дон Кихота» в кино! Но, пожалуй, более верной, интересной и глубокой интерпретации этого произведения, чем та, с которой нас познакомил фильм Григория Козинцева, не было.

Советский кинематограф вызывает у меня чувство восхищения, когда я смотрю картины таких замечательных мастеров, как Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Михаил Ромм, в которых я вижу художников-реалистов нового типа, глубоко исследующих правду реальной жизни. Меня трогает проникновенное искусство целой плеяды талантливых советских актеров, у которых многому можно поучиться.

Лучшие советские фильмы несут в себе большой воспитательный потенциал, разнообразно раскрывая героический характер человека-труженика, человека-борца за светлое будущее земли.

«Три песни о Ленине» Дзиги Вертова — это настоящая поэзия, гимн великому государственному деятелю новой эпохи и удивительному человеку, мыслителю и вождю, под руководством которого была совершена революция, открывшая новую эру в истории всех народов. Сколь человечен и правдив образ Ленина в замечательных

фильмах, созданных советскими кинематографистами разных поколений!

По моему искреннему убеждению, главная задача искусства в наше время — служить делу мира и упрочения взаимопонимания между народами, воспитывать в людях ненависть к войне, к тем, кто, бряцая оружием, грозит поставить мир на грань новой катастрофы. Этим целям должно быть подчинено творчество всех передовых художников планеты, перед глазами которых — вдохновляющий пример советского киноискусства, проникнутого самыми передовыми идеями современности.

К сожалению, зрители нашей страны недостаточно знают советское кино: фильм из СССР трудно найти в репертуаре наших кинотеатров. Творческие связи в области кинематографии между нашими государствами еще не достигли удовлетворительного уровня. А ведь более регулярное и полное знакомство с кинематографом Советского Союза могло бы принести венесуэльцам большую пользу, они могли бы лучше узнать жизнь народа в первой в мире стране социализма, да и деятелям нашей культуры есть что перенять у советских мастеров. Словом, углубление наших кинематографических контактов — дело, бесспорно, нужное. Пока же мы больше знаем советские классические ленты, чем фильмы последних лет, а жизнь тем временем стремительно идет вперед, и обмен культурными ценностями должен отвечать ее запросам.

Быть может, на первых порах нам следовало бы попытаться организовать совместную работу над документальными и короткометражными фильмами — о Венесуэле и СССР, о жизни наших народов и их богатых культурных традициях. В подобном начинании могла бы активно участвовать кинематографическая молодежь. Мы — за дальнейшее сближение народов и стран, за преодоление барьеров, которые кое-кто пытается воздвигнуть на пути такого сближения. Кинематограф может принести здесь ощутимую пользу.

Каракас

Ульрих Грегор,

киновед (Западный Берлин)

Принципиально важный вклад советского кинематографа в мировое кино заключается прежде всего в открытии совершенно новой для киноискусства тематики. Я имею в виду тему социальной революции и классовой борьбы.

Кроме того, советские художники многое сделали для развития кино как самостоятельного вида искусства в ту пору, когда оно делало лишь первые шаги.

В советских кинопроизведениях 20-х годов, особенно в фильмах Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова и Всеволода Пудовкина, получил обоснование и творческое развитие монтаж — как одно из наиболее важных выразительных средств кинематографа. Эти же режиссеры — несколько позднее к ним присоединился Александр Довженко — добились плодотворных результатов, совершенствуя композицию кадра и другие приемы экранного искусства.

Из советских режиссеров самым близким мне остается Эйзенштейн. И сегодня его фильмы благодаря творческому методу и таланту их гениального автора остаются новаторскими и революционными; они неувядаемы, они всегда идут в ногу со временем. Это относится и к «Стачке» с ее бьющим через край режиссерским темпераментом, с ее богатством изобразительных и монтажных находок, и к «Броненосцу «Потемкин» с его классической драматургией и ни с чем не сравнимой по силе эмоциональной выразительностью. А смелый поиск в области киноязыка в «Октябре»! А полифоническая режиссура «Ивана Грозного», охватывающая все художественные средства кино, театра и музыки! Я имел возможность убедиться, что фильмы Эйзенштейна и сегодня оказывают сильнейшее воздействие на публику: они популярны и у совсем нового, молодого поколения зрителей.

Среди замечательных достижений современного советского кинематографа (в широком смысле этого слова, включая и 60-е годы) я бы выделил как наиболее интересные и плодотворные тенденции и процессы историко-философскую рефлексию в фильмах Андрея Тарковского, его поиски новой драматургии; живое и критическое изображение действительности в фильмах покойного Василия Шукшина, а также других режиссеров, например Глеба Панфилова; открытие новых возможностей документального кино (яркий тому пример — «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма); национальное своеобразие кинематографий советских республик, особенно Грузии.

Западный Берлин

Р. Доржпалам,

режиссер (Монголия)

В результате победы Великого Октября в обстановке небывалого подъема творческой активности трудящихся кинематограф в Советской России, впервые в истории кино, из чисто развлекательного зрелища превратился в полноправный вид искусства, отражающего подлинные интересы широких народных масс, приобрел могучую

силу идейного и эмоционального художественного воздействия на зрителя, стал важным средством духовного воспитания человека.

С первых же своих шагов советское киноискусство встало на путь поиска, новаторства; основные направления его развития были продиктованы не коммерческими соображениями, а величием общественных задач и идеалов, потребностями времени огромных революционных свершений.

Новый человек, выдвинувшийся в ходе революции на авансцену исторического процесса, его мысли и чувства, крушение старого и становление нового социального строя требовали от кинематографа новых форм и средств отображения действительности, и мастера советского кино, стоявшие у его истоков, вели упорный поиск, опираясь на принципы революционного гуманизма, уделяя первостепенное внимание реалистическому отображению на экране человека труда — как основной движущей силы истории. В процессе этих поисков складывались черты творческого метода советского киноискусства — социалистического реализма — и создавались такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, «Мать» Всеволода Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» Александра Довженко, «Чапаев» братьев Васильевых и другие произведения, ставшие ныне классикой. Главным героем этих лент был человек, активно преобразующий мир, участник революционной борьбы и созидательного труда; со всей полнотой раскрывались величие его подвигов, его духовная сила и нравственная красота. Так возник принципиально новый тип художественного мышления и взаимоотношений искусства с действительностью. Уже первые значительные достижения советского кино, найденные им новые формы художественной выразительности на многие годы вперед определили главное направление развития всего прогрессивного киноискусства.

Не берусь охарактеризовать в пределах короткого выступления творчество замечательной плеяды советских мастеров, у которых я учился, продолжаю учиться и поныне. Со многими из них меня связывает личная дружба. Мне очень по душе искусство Григория Чухрая, а его «Балладу о солдате» можно смело отнести к числу великих произведений кинематографа. Мне глубоко импонирует творческая манера Станислава Ростоцкого, его выдающаяся лента «А зори здесь тихие...» вызывает подлинное восхищение. Из молодых советских режиссеров мне хотелось бы отметить здесь Глеба Панфилова и Николая Губенко, создавших прекрасные картины — «Прошу слова» и «Подранки»; в их работах подкупает ярко выраженная самобытность, стремление к совершенной образной форме.

Еще до возникновения монгольской национальной кинематографии, в 20-е годы и в начале 30-х годов, у зрителей нашей страны большую популярность получили многие советские фильмы, среди которых были, к примеру, ленты Сергея Эйзенштейна, «Потомок Чингисхана» Всеволода Пудовкина и другие произведения, отразившие пробуждение революционного сознания угнетенных народов. Роль этих картин в воспитании нашего зрителя трудно переоценить.

Само зарождение и последующее развитие монгольского кино тесно связано с деятельностью советских мастеров экрана. Верный своему интернациональному долгу, Советский Союз оказал нам необходимую техническую помощь, направил в Монголию опытных режиссеров, операторов и других специалистов для подготовки национальных кадров монгольской кинематографии. Первые ленты нашей киностудии были созданы совместными усилиями советских и монгольских кинематографистов, и это творческое содружество, имеющее уже сорокалетнюю историю, стало прочной традицией, его вклад в дело становления монгольского киноискусства огромен.

...Мир стремительно меняется у нас на глазах. Меняются и вкусы людей, запросы зрителей. Каждое новое поколение предъявляет к кинематографу все более сложные, возрастающие требования — и нужно признать, что советское киноискусство всегда идет в ногу с жизнью. На протяжении шести десятилетий своего существования оно постоянно совершенствуется, развивает революционные традиции социалистического художественного творчества, его классовую сущность, партийность и высокий гражданский пафос. Советские фильмы, лучшие из них, воспитывают в человеке гражданскую принципиальность, верность высоким нравственным идеалам, чувство социалистического интернационализма. Убежден, что советское кино, утверждающее передовые идеи времени, будет и в дальнейшем развиваться в широком «пространстве» разнообразных жанров и стилей, находя верный тон в общении со зрителем.

Выше я уже говорил о многолетней традиции сотрудничества кинематографистов Монголии и СССР. Из совместных фильмов последнего времени высокую оценку зрителей получили такие картины, как «Слушайте, на той стороне!», посвященная событиям 1939 года на Халхин-Голе, и «Монгольская народная...», в которой отражены основные этапы сотрудничества советского и монгольского народов на протяжении полувека.

Все больше расширяются дружеские связи между деятелями кино двух наших стран. Происходит регулярный обмен

делегациями, фильмами, организуются совместные симпозиумы и творческие дискуссии. Советские картины занимают постоянное место в репертуаре наших кинотеатров, а монгольские фильмы, в чем я не раз убеждался лично, всегда желанные гости на экранах Советского Союза, в том числе — на международных кинофестивалях в Москве и Ташкенте. В этом мы с удовлетворением видим признание нашей кинематографии, сформировавшейся под непосредственным влиянием и при поддержке со стороны кинематографии СССР; сегодня ленты с маркой студии «Монголкино» все чаще выходят на зарубежный экран.

В канун славного юбилея, 60-летия советского кино, хочу пожелать всем деятелям советского киноискусства дальнейших успехов и высказать уверенность, что эта знаменательная дата в истории кинематографа будет широко отмечена не только в Советском Союзе, но и прогрессивными кинематографистами всего мира.

Улан-Батор

Нагиль аль-Малех,
режиссер,

Фатих Акля Орсан,
режиссер, кинокритик,

Раймон Бутрос,
режиссер,

Мухаммед Маласс,
режиссер (Сирия)

Н. а-М. Такую необъятную тему, как вклад советского кино в мировое киноискусство, осветить в нескольких словах невозможно. Советским мастерам принадлежит важнейшая роль в деле становления кинематографа как вида художественного творчества, в превращении его из диковинного зрелища, развлекающего публику, в могучий инструмент познания жизни, ее социальных, морально-этических и философских проблем. Способность идти в ногу со временем, постоянный поиск нового материала и выразительных форм всегда отличали советское кино на протяжении всех шестидесяти лет его существования.

Ф. А. О. Для конкретного подтверждения сказанного стоит подчеркнуть, что именно в советском кинематографе впервые появился образ революционного народа как творца истории. Фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и до сих пор является отличной школой для любого кинематографиста, серьезно воспринимающего предназначение своего искусства.

Р. Б. Сила воздействия лучших советских лент во многом определяется еще и тем, что в них практически воплощены принципы социалистического реализма — как самого правдивого, глубокого и жизненно активного творческого метода искусства.

М. М. В современном прогрессивном киноискусстве не найти такого направления, концепции или творческого приема, истоки которого не восходили бы к работам классиков советского кино. Как можно, к примеру, разрабатывать сегодня теорию монтажа в кино, не будучи знакомым с наследием Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова или Михаила Ромма?!

Многих советских мастеров кино старшего поколения я считаю своими учителями: в созданном каждым из них я открыл для себя что-то плодотворное, сделавшееся частью и моего опыта. Возможно, поэтому мне трудно сказать, кто именно из них мне наиболее близок. Изучение творчества классиков советского кино я и по сей день считаю одной из своих главных задач. Ведь каждому ученику хочется быть похожим на своего учителя...

Если же говорить о современниках, то наибольшее влияние на меня как режиссера оказали фильмы Игоря Таланкина — «Сережа», «Дневные звезды», «Чайковский».

Бывает, что тот или иной фильм оставляет особенно сильное впечатление в силу личных обстоятельств. Для меня таким произведением стала картина Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд». В подобном ключе мне хотелось бы снять ленту на материале современной сирийской жизни. Некоторые из проблем, которых касается Иоселиани, весьма актуальны и для нас.

Ф. А. О. Примером наиболее удачного сочетания актерского и режиссерского искусства я считаю творчество Сергея Бондарчука. Взять хотя бы его раннюю работу, экранизацию рассказа Михаила Шолохова «Судьба человека». Главное, что привлекает меня в этом фильме, — осмысление серьезных социальных проблем с позиций гуманизма.

Р. Б. Мне очень близко творчество Юлия Райзмана, Витаутаса Жалакявичуса, Глеба Панфилова, Андрея Тарковского, Но, признаюсь, как человеку и как кинематографисту мне больше всего по душе Василий Шукшин и его фильм «Калина красная», который я считаю одним из лучших кинопроизведений последних лет.

Н. а-М. Поскольку мы заговорили о последних достижениях советской кинематографии, нельзя не упомянуть и талантливую работу Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Здесь автору удалось найти новый принцип подхода к экранизации литературного произведения. Опираясь на чеховское наследие, Михалков проложил свой путь к сердцу сегодняшнего зрителя, сумел интересно

поставить проблемы, волнующие современное общество. Среди лент, снятых недавними дебютантами, мне хочется выделить «Слово для защиты» Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова.

Современное советское кино отличает стремление глубоко осмыслить окружающую действительность; от этой — главной — цели реалистического искусства неотделимы поиски новых выразительных средств кинематографа, совершенствование киноязыка. Подобную задачу ставит перед собой, в частности, Андрей Тарковский, которому, как мне кажется, удалось передать в новаторской кинематографической форме свое ярко индивидуальное видение мира.

Ф. А. О. Через всю историю советского кино проходит тема интернациональной солидарности народов в борьбе за национальное освобождение и независимость. Эту традицию заложил еще Эйзенштейн, работая над фильмом «Да здравствует Мексика!». Большой вклад в ее дальнейшее развитие внес Роман Кармен, его влияние заметно, к примеру, в таком художественно - публицистическом фильме, как «Ночь над Чили». Сирийские зрители с большим интересом отнеслись к этой картине.

М. М. Советские художники всегда уделяли большое внимание экранизации выдающихся литературных произведений. Наиболее удачными я считаю фильмы по книгам Достоевского и Толстого, экранизации трагедий Шекспира. Классическое литературное наследие всегда достойно самого пристального внимания. Сама жизнь открывает новое на страницах произведений великих писателей и драматургов прошлого. Подтверждение тому — эпическая лента «Легенда о Тиле» Александра Алова и Владимира Наумова.

Р. Б. Хочу отметить еще одно отличительное качество советского киноискусства — его подлинно многонациональный характер, в этом смысле кино вашей страны представляет собой явление, единственное в мире. Взаимовлияние, скрещивание национальных кинематографий обогащает общую картину кинематографа Советского Союза.

Ф. А. О. Как известно, кино — массовое искусство, народность заложена в самой его природе. Не здесь ли причина того, что кинематограф является одной из наиболее действенных форм общения между народами разных стран? Говорю об этом сейчас не случайно. Сирийцы имеют возможность посмотреть многие советские фильмы, особенно — во время проведения Недель советского кино в нашей стране. На мой взгляд, впечатления, которые выносят наши зрители от таких просмотров, не может не влиять косвенно и на сирийский кинематограф.

Существует и другое важное обстоятельство, в силу которого кинематография Сирии испытывает на себе влияние советской кинематографической школы. В вузах Советского Союза обучается немало будущих режиссеров и актеров из Сирии. Естественно, что усвоенные ими уроки сказываются впоследствии и в их творческой практике.

Наконец, мы широко используем опыт советского кино в области организации кинопроизводства.

Н. а-М. Продолжая разговор о двух формах кинематографического общения между нашими странами — профессиональной и зрительской, — нельзя не упомянуть и об имеющихся здесь сложностях, о проблемах, ждущих своего решения. Место, занимаемое советскими фильмами на наших экранах, к сожалению, представляется мне недостаточным. К тому же их выбор не всегда позволяет получить достоверное и всеобъемлющее представление о советском киноискусстве в целом. Творческие же контакты осуществляются в основном в рамках национальных Недель кино. Мы, со своей стороны, заинтересованы в их расширении.

Р. Б. Недостаточно развитый характер наших кинематографических связей объясняется еще и слабостью молодой сирийской кинематографии. Государственное кинопроизводство не превышает, как правило двух-трех полнометражных картин в год, а большинство частных студий до сих пор находится под влиянием коммерческого египетского кино, банального и лживого.

Ф. А. О. В заключении разрешите мне от имени сирийских кинематографистов поздравить работников советского кино со знаменательной датой, 60-летием кинематографии Советского Союза, и пожелать им благополучия, больших успехов в творчестве.

Дамаск

Алис Маною,

кинокритик (Румыния)

Как кинематографисту, мне необыкновенно повезло: мое знакомство с достижениями мирового киноискусства началось с изучения гениальных творений Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко. Думаю, во многом благодаря такому началу мне удалось впоследствии обрести точные ориентиры, критерии подлинной правды в искусстве, верное понимание нравственных основ гуманистического художественного творчества, что всегда необходимо при оценке того или иного произведения.

Работы классиков советского кино — признанные шедевры, и как подлинно великие произведения искусства они глубоко

современны. Во всяком случае они представляются мне гораздо более современными и созвучными сегодняшней жизни, чем некоторые фильмы, равняющиеся на преходящую кинематографическую моду и оставляющие равнодушными большинство зрителей.

Мировое кино обязано советскому киноискусству очень многим. Убеждена, что без созданного Эйзенштейном и другими режиссерами-классиками в Советском Союзе не мог бы вырасти в столь значительное явление реалистического искусства итальянский неореализм, как не было бы, наверное, и первых плодотворных опытов французской «новой волны». По моему мнению, под влиянием советского кинематографа, опыта советских мастеров сформировались, к примеру, такие замечательные художники, как Луис Берланга и Хуан Антонио Бардем в Испании. Духовность советского киноискусства и его гуманистические традиции были широко восприняты прогрессивным кино.

Заметно повлияли на ход мирового кинопроцесса и такие художники, как Михаил Ромм, Иван Пырьев, Григорий Александров. В самые последние годы мы познакомились с творчеством Василия Шукшина, Андрея Тарковского, Андрея Михалкова-Кончаловского, Никиты Михалкова, чьи картины с успехом идут на экранах нашей страны; часто возобновляется их показ в кинотеатрах повторного фильма, в репертуаре которых они занимают достойное место рядом с лентами всемирно прославленных режиссеров. Молодые киноведы изучают эти фильмы с таким же живым интересом, с каким люди моего поколения знакомились с произведениями советского кино 20-х и 30-х годов.

Хочу особо подчеркнуть огромный зрительский успех советских картин, идущих на экранах Румынии, причем их оценка зрителями и критикой почти всегда совпадает, что дает еще одно подтверждение их бесспорно высокого уровня.

У нас демонстрируется и немало интересных фильмов из Франции, Италии, из других западных стран; сравнивая с ними советские фильмы, приходишь к выводу, что они, как правило, имеют более точный адрес, приходят к зрителю кратчайшим путем. В этом заключается, на мой взгляд, демократизм советского киноискусства, несущего идеи новой социальной нравственности, идеи гуманизма, выражающего активный классовый подход советских художников к проблемам современной жизни.

Между румынской и советской кинематографиями вот уже много лет существует плодотворное сотрудничество, развивающееся в различных формах, включая и совместное кинопроизводство. В качестве примера могу назвать фильм Элизабет Бостан «Мама», над которым румынские и советские кинематографисты работали вместе. Эта картина, отмеченная высоким профессиональным мастерством ее создателей, успешно прошла и в нашей стране и в СССР. Масштабное решение исключительно важной темы отличает фильм Юрия Озерова «Солдаты свободы», снятый при участии нескольких социалистических кинематографий, в том числе — и румынской. На долю «Солдат свободы» выпал особенно большой зрительский успех. Работа над этой сложной постановкой может служить образцом социалистической кооперации в действии.

С удовлетворением хочу отметить, что постоянный широкий обмен фильмами между Румынией и Советским Союзом, осуществляемый в формах взаимного проката и организации Недель румынского кино в СССР и советского кино в Румынии, дает зрителям наших стран возможность регулярно знакомиться с наиболее значительными произведениями двух наших социалистических кинематографий.

Бухарест

Гюнтер Райш,

режиссер (ГДР)

Верная ленинскому определению кино как важнейшего из искусств, советская кинематография с момента своего зарождения осмысливала историю человечества как историю Человека. В свете задач искусства, опирающегося на принципы партийности и народности, советское кино выступало проводником идей великого Ленина и сыграло роль первооткрывателя, воплотив в себе черты культуры коммунистического будущего. Своим творчеством советские кинематографисты участвовали и продолжают участвовать в формировании коммунистического мировоззрения и коммунистической нравственности миллионов. Убедительно и разносторонне отобразив процесс социалистического строительства, со всеми его неизбежными трудностями, обусловленными особым положением Советского Союза как первой в мире страны социализма, они представляли его на экране как наглядный пример решения народом задач исторического масштаба — под руководством рабочего класса и его авангарда — Коммунистической партии. Для многих поколений советских людей фильмы, созданные в СССР в 20-е и 30-е годы, стали уроком, воспитывающим классовое сознание трудящихся, дали им образцы для подражания, укрепили в них те силы, которые помогли советскому народу заложить основы коммунистическо-

го общества, выстоять перед лицом империалистической агрессии в Великой Отечественной войне.

Не только выдающиеся советские режиссеры-документалисты, от Дзиги Вертова до Романа Кармена, но и авторы игровых фильмов находились в рядах кинематографистов, осваивавших новый материал действительности по горячим следам событий. С большим художественным мастерством и страстью лучшие фильмы советского кино показали победный путь революции, глубину и размах послереволюционных социальных преобразований, народный подвиг в годы войны, сделав исторический опыт Страны Советов достоянием миллионов зрителей за рубежами СССР, включая и тех людей, которые по разным социально-политическим причинам не могли почерпнуть его из других источников.

Многие произведения советского кино последнего времени подтверждают, что оно является сегодня и заинтересованным наблюдателем, и активным участником общественных процессов, характерных для нынешнего этапа коммунистического строительства в Советском Союзе. Советское киноискусство — верный друг человека, оно внимательно к его личности, к его запросам и нуждам. В этом, быть может, одна из главных особенностей, коренным образом отличающая советский социалистический кинематограф от буржуазного кино. На фоне псевдоинтеллектуальных «авангардистских» изысков, с одной стороны, и абсолютного преобладания пустых и беспомощных в идейном отношении фильмов, характерных для кинематографа, принадлежащего буржуазной «массовой культуре», с другой, — советское киноискусство выглядит как его абсолютный антипод, противопоставляя его антигуманной сути и упадническому духу реалистическое познание жизни, исторический оптимизм, народность, глубокие чувства и честные раздумья о мире и личности, существующей в новых общественных условиях. Критический взгляд на действительность, продиктованный конструктивной позицией, является неотъемлемой чертой советского кинематографа, и в этом я вижу одно из доказательств жизненной силы социалистического строя, залог дальнейшего совершенствования социалистических отношений.

Деятели советского кино, выступая в едином строю с кинематографистами социалистических государств и прогрессивными художниками капиталистических стран, ведут на экране идеологическую борьбу с реакционной буржуазной философией, принижающей человека, не признающей за ним способности к активному историческому творчеству, отрицающей коллективизм и чувство социальной ответственности, непременные условия революционной перестройки действительности.

В кинематографии ГДР я работаю вот уже тридцать лет — и за это время в советском кино появилось такое количество выдающихся произведений, родилось и созрело так много талантов, что было бы затруднительно перечислить здесь всех мастеров, оказавших влияние на мое творчество режиссера. Среди актеров, которых я ценю особенно высоко, хочу в первую очередь назвать Михаила Ульянова, а среди драматургов — Евгения Габриловича. Мне выпало большое счастье работать с каждым из них, их мастерство, художественные воззрения и требовательность в искусстве оказались необычайно важными для меня в моей работе.

Из режиссеров я ставлю на первое место Михаила Ромма — не только потому, что его фильмы стали для меня первой встречей с советским киноискусством после войны, а в силу того, что они в корне изменили мои представления об истории. Сейчас я имею в виду и его картины о Ленине, и тот облик «обыкновенного фашизма», который возникает в его замечательном документальном фильме. Во мне навсегда останется любовь к Ромму как к человеку и учителю, уважение к его удивительной личности художника-коммуниста.

В молодые годы на меня сильное впечатление произвели ленты Фридриха Эрмлера. На протяжении многих лет я нахожусь под воздействием работ Сергея Герасимова — возможно, еще и потому, что он, как и Евгений Габрилович, остается молодым в своем творчестве. Герасимов, в чьих фильмах раскрытие проблематики своего времени сочетается с тем, что принято называть выявлением «связи времен», дает пример исторического понимания действительности и задач культуры, которым в полной мере может обладать только художник коммунистических убеждений.

Участвуя в преодолении жизненных противоречий, кинематограф не может обойтись без жанра комедии; сатира и юмор выступают в кино как средство познания жизни, не говоря уж о том, что жизнерадостная комедия целиком отвечает историческому оптимизму, свойственному советскому искусству, и является одной из наиболее популярных у зрителя жанровых форм. Эльдара Рязанова и Георгия Данелия я отношу к числу признанных мастеров-комедиографов, и, на мой взгляд, любой из их фильмов — явление примечательное. Я являюсь большим поклонником грузинского кинематографа — с его неповторимым, очень своеобразным подходом к действительности и добрым юмором. Очень близки мне и многие работы режиссеров прибалтийских советских республик.

Кинематограф по самой своей природе искусство интернациональное, и я полагаю, что в перспективе необходимо добиваться качественно нового уровня сотрудничества между кинематографиями разных стран. Объем и содержание связей в области кино между братскими социалистическими государствами еще не всегда отвечает стремительному прогрессу наших политических и экономических связей. Мы знаем, сколь полезным является обмен знаниями и опытом в рамках социалистической интеграции. Мы сознаем общность наших задач, из которых, в частности, вытекает, на мой взгляд, потребность в совместной работе над крупными произведениями, участвующими в антиимпериалистической борьбе в современных условиях. Международное сотрудничество на этом важном направлении может быть, по-моему, действительно плодотворным, если оно будет развиваться и в форме прямых контактов между нашими студиями, между отдельными кинематографистами.

Одно из наиболее значительных достижений советского кино, которым оно вправе гордиться, — это его подлинно многонациональный характер. Опыт вашей кинематографии показывает, что многосложный процесс исторического развития получает более точное, ясное и более обобщенное отражение, когда оно одновременно привлекает внимание художников разных национальностей. Советское многонациональное кино дает, как мне представляется, замечательный пример сплочения мастеров, принадлежащих к различным национальным школам, на что могут равняться и кинематографисты социалистического содружества в целом. И чем более ярким будет при этом национальное своеобразие отдельных кинематографий, тем активнее и плодотворнее будет развитие всего социалистического кино.

Многие ведущие режиссеры киностудии ДЕФА получили образование в Советском Союзе. Их связывают с советскими кинематографистами личные, дружеские отношения. Есть у нас и опыт совместных постановок. А, например, творческая судьба такого художника, как Конрад Вольф, дает образец тесных интернационалистских взаимоотношений между нашими кинематографиями. Молодые мастера должны развивать эти традиции дружбы в новых условиях. Творческое взаимодействие между кинематографами наших дружественных стран призвано, на мой взгляд, служить самым главным нашим национальным целям и общим задачам, которые мы решаем в международном масштабе.

Для деятелей культуры моего поколения, которые уже в зрелом возрасте пережили войну и события послевоенного времени, дружба с советским народом стала неотъемлемой частью наших биографий. Иногда я задаюсь вопросом — кем были бы мы, если бы не май сорок пятого года?! Вот почему я всякий раз так радуюсь новому удачному советскому фильму — каждый из них обогащает и меня лично, и я пытаюсь передать это в собственных работах.

Берлин

Кането Синдо,

режиссер (Япония)

Советская кинематография всегда играла ведущую роль в мировом кино. Эстафету от Сергея Эйзенштейна, создавшего фильм «Броненосец «Потемкин», и Всеволода Пудовкина, автора картины «Мать», приняли многие талантливые советские мастера.

Среди виденных мною советских фильмов, а посмотрел я их немало, можно назвать целый ряд выдающихся работ. Особенно сильное впечатление произвели на меня «Тихий Дон» Сергея Герасимова, «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Отелло» Сергея Юткевича. Нравится мне и многое из того, что появилось в советском киноискусстве в последние годы.

Если говорить о характерных качествах кинематографа вашей страны, то здесь, на мой взгляд, одним из самых важных моментов является пристальное внимание, с каким экран исследует общественные связи современного человека. Хочется, чтобы деятели советского кино и в дальнейшем углубляли эту тенденцию. Ведь не только духовная жизнь, культура народа, но и политика и экономика в конечном итоге зависят от каждого отдельного человека, от его общественной позиции. На проблемы, возникающие в этой связи, передовое гуманистическое искусство обязано обращать самое пристальное внимание.

Токио

Рауль де ла Торре,

режиссер,

Хорхе Мигель Коуселло,

киновед,

Энрике Каррерас,

режиссер (Аргентина)

Р. Т. Всякий, кто внимательно знакомится с историей киноискусства, приходит, без всяких

сомнений, к выводу, что у его истоков стояли две крупнейшие фигуры — Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин. Два этих художника, в совокупности с Дэвидом Уорком Гриффитом, если иметь в виду открытие новых приемов использования монтажа, — внесли основополагающий вклад в развитие кинематографа, который в момент расцвета их творчества еще только обретал свой язык и свое лицо. Впоследствии советское кино заметно воздействовало на мировой кинопроцесс в силу своей гуманистической направленности, неизменного внимания к миру человека, глубокого постижения важнейших общечеловеческих проблем, не говоря уже о его высоком профессиональном уровне. Ныне это признается практически повсеместно.

Независимо от того, что художники вашей страны и мы, аргентинские кинематографисты, работаем в разных условиях, я могу со всей определенностью заявить, что воздействие советского кинематографа распространяется и на нас: мы черпаем из него — точно так же, как черпаем из окружающей реальной действительности.

Х. К. Считаю уместным повторить сейчас то, что уже неоднократно отмечалось критиками, теоретиками и историками кино самых различных направлений. На основании авторитетных международных опросов и голосований в списки лучших фильмов всех времен и народов обычно включаются «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» и «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна, «Мать» Всеволода Пудовкина, «Земля» Александра Довженко. Такое единодушие красноречиво подтверждает значительность вклада советского киноискусства в мировое кино, его революционизирующее влияние в самых различных аспектах — будь то эпический стиль, эпическое видение истории, характерное для Эйзенштейна, или склонность к аналитическому осмыслению действительности, свойственная Пудовкину.

Сергея Эйзенштейна я считаю гением экранного искусства — в абсолютном значении этих слов. Проявив себя сперва как художник, в совершенстве овладевший возможностями диалектически сложного пластического образа, он затем мастерски использовал и звукозрительный контрапункт. Эйзенштейн был и великим теоретиком кино, специалистом в области эстетики, он поразительно точно умел анализировать кинопроизведение. Он совершенно по-своему, творчески воспринял найденное до него Гриффитом, который был его антиподом в идеологическом смысле.

Что касается Всеволода Пудовкина, то он, будучи не только постановщиком, но и профессиональным актером, заложил теоретические основы и практически разработал новые приемы работы актера в кино — это можно считать своего рода дополнением к эстетике Станиславского.

Фильмы Александра Довженко выявляют в нем прежде всего подлинного поэта, художника, который сочетает лиризм и фантазию с отображением действительности в конкретных образах, опирается на традиции народного искусства, любит землю, природу, остро чувствует свое время.

Современная практика киноискусства утвердила бесспорную ценность творческого наследия Дзиги Вертова, новаторских приемов «киноглаза» и «киноправды».

Важно отметить, что поиски в области киноязыка, совершенствование способов монтажа как основы кинематографической образности всегда были направлены в советском кино к тому, чтобы расширить возможности выражения на экране мысли, идеи кинопроизведения.

Можно было бы назвать и других художников Советского Союза, обогативших своим творчеством киноискусство, но я предпочитаю ограничиться самыми крупными именами. Созданное этими режиссерами свидетельствует, в частности, о сильно развитой способности советского кино к социальному осмыслению исторических явлений. К сожалению, мы в Латинской Америке мало знакомы с новыми тенденциями, характеризующими современный этап развития советского кинематографа, с работами представителей среднего и молодого поколений ваших режиссеров.

Но вот недавно мне довелось посмотреть фильм Никиты Михалкова по мотивам Чехова «Неоконченная пьеса для механического пианино» — и знакомство с этим молодым режиссером поразило меня. В его работе я вижу продолжение и развитие ценнейших традиций вашего кинематографа.

Р. Т. Да, вклад советской кинематографии классического периода в мировое кино нужно расценивать как фундаментальный. Однако и в современном киноискусстве Советского Союза я вижу качества, которые позволяют отвести ему одно из ведущих мест в мире. Так я бы с убежденностью назвал среди выдающихся советских кинопроизведений «Дон Кихота» и «Гамлета». К этому стоит добавить, что создание подобных фильмов говорит, в частности, о высоком чувстве ответственности режиссеров вашей страны, когда они обращаются к темам и материалу, почерпнутым из национальной истории и литературы других народов. При этом они проявляют не только отличную эрудицию и профессионализм, но, самое главное, способность ярко и полно передать на экране гуманистическое содержание первоисточника.

Говоря более обобщенно, отмечу, что определяющей тенденцией в творчестве советских мастеров кино является их по-

следовательное стремление создавать искусство, которое необходимо обществу и служит целям передового общественного развития.

Э. К. Создание широких основ для сотрудничества аргентинских и советских кинематографистов на государственном уровне могло бы стать очень важным и полезным шагом. Будучи на Московском международном кинофестивале в 1977 году, где Мерседес Каррера, сыгравшая в моем фильме «Сумасшедшие женщины», получила приз за лучшее исполнение женской роли, — я убедился, что советским зрителям близки и понятны многие мотивы, имеющие распространение в нашем кино. Советская киноаудитория напоминает своей живой эмоциональной реакцией аргентинскую — и это далеко не единственный фактор, который мог бы содействовать развитию наших кинематографических контактов.

Буэнос-Айрес

Марсела Фернандес,

режиссер (Мексика)

Прежде всего мне хотелось бы подчеркнуть огромное значение, которое имело для мирового кино творчество Сергея Эйзенштейна. О его вкладе в развитие игрового и так называемого художественно-документального кинематографа можно говорить очень долго. Теория монтажа в кино, в своем стройном и осмысленном виде, возникла вместе с великолепным произведением искусства, фильмом «Броненосец «Потемкин». Тогда же начинает систематизироваться и специфический язык кинематографа. Одновременно необходимо отметить теоретический и практический вклад Всеволода Пудовкина, чьи поиски, в том числе и поиски новых монтажных приемов в 20-е годы, заметно обогатили язык кино. Не представляю себе, как могло бы киноискусство развиваться столь интенсивно в последние пятьдесят лет без открытий Эйзенштейна и Пудовкина. Во многом благодаря творчеству этих советских мастеров кинематограф и сложился как отдельный, самостоятельный вид искусства.

Говоря о месте советского кино в мировом кинопроцессе, невозможно пройти мимо монументальных творений Дзиги Вертова. Новое ви́дение мира утвердилось в документальном кинематографе после появления замечательных новаторских лент Вертова.

Меня восхищают фильмы Александра Довженко, его опыт мне очень хотелось бы использовать в своей режиссерской работе. Довженко для меня — великий поэт кинематографа, я очень высоко ценю его «Арсенал», а «Земля» в свое время произвела на меня огромное впечатление своей красотой и высокой поэтичностью. Навсегда осталась в моей памяти и трилогия Всеволода Пудовкина: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана». Но если бы мне пришлось выбирать, то, признаюсь, ближе мне все-таки Довженко. К сожалению, я знаю только два его фильма, поскольку другие у нас в Мексике показаны не были...

Из современных советских режиссеров мне нравится Андрей Тарковский. Я хорошо знаю его творчество, но больше всего меня восхищает «Иваново детство», картина поистине великолепная.

В целом же я не достаточно знакома с современным советским кинематографом, чтобы высказать некие обобщающие суждения. Многие из новых ваших фильмов еще не демонстрировались в Мексике. Так, мне очень хотелось бы увидеть «Восхождение» Ларисы Шепитько: мои коллеги говорили мне, что это выдающееся кинопроизведение.

Работы советских мастеров оказали определенное влияние на развитие мексиканского кино. Здесь снова первым нужно назвать Эйзенштейна, чья художественная концепция воздействовала на творчество крупнейшего нашего режиссера Эмилио Фернандеса; влияние стилистики Эйзенштейна заметно, например, в таком известном фильме, как «Женщина из порта» Аркадия Бойтлера.

В период своего более чем двухлетнего пребывания в Мексике Сергей Эйзенштейн не только снимал, но и много времени проводил в окружении крупных мексиканских художников, музыкантов и других деятелей нашей культуры. В результате такого общения эти люди воспринимали идеи русского революционного искусства.

Связи между кинематографиями Мексики и Советского Союза в основном развиваются в форме обмена фильмами, делегациями, но, как мне известно, сейчас намечена совместная постановка — фильм о Джоне Риде, режиссером которого будет Сергей Бондарчук. Очень хорошо, что предпринимается попытка осуществить такой большой проект. Сюжет будущей картины выбран удачно — ведь Джон Рид был свидетелем как революции в Мексике, так и Великой Октябрьской революции в России.

Хочу сказать несколько слов о моем собственном опыте общения с советскими кинематографистами. В прошлом году мне была оказана большая честь — меня пригласили на Ташкентский международный кинофестиваль, и, таким образом, я получила возможность побывать в СССР. В киносмотре я принимала участие со своим фильмом «Кананеа». В Советском Союзе я была впервые и провела там великолепные

дни, встретив теплое, подлинно дружественное отношение советских людей. Тогда мне удалось посмотреть многие ваши фильмы, побеседовать с советскими коллегами. Добавлю, что без ташкентского фестиваля у меня не было бы возможности познакомиться с таким количеством интересных кинематографистов из многих стран мира.

Хочется надеяться, что фильм о Джоне Риде положит начало упрочению наших контактов в области культуры, что за ним последуют новые соглашения о совместной работе и это будет способствовать взаимообогащению наших кинематографий.

Мехико

Серхио Хираль,

режиссер (Куба)

Прежде всего мне хочется отметить, что в результате победы Великой Октябрьской социалистической революции в Советском Союзе возникли практически неограниченные возможности для развития всех видов искусства. Закономерно поэтому, что советское кино за 60 лет своего существования достигло наивысшего уровня в мировой кинематографической практике. С первых лет своего становления, благодаря работам выдающихся, прославленных мастеров, чьи произведения вошли в сокровищницу мирового киноискусства, советская кинематография заняла, продолжает занимать и сегодня авангардное положение в мире, наиболее полно выражая в художественной форме интересы трудящихся, мирового пролетариата. Основной вклад советского кино в развитие киноискусства в целом определяется его подлинным и глубоким гуманизмом, способностью увидеть и передать на экране наиболее важные и ценные качества человеческой личности, огромный, неисчерпаемый мир человека. В кинематографе вашей страны, оказавшем сильное воздействие на прогрессивные кинематографии других стран, очень существенной, на мой взгляд, является неразрывность связи искусства и идеологии, отчетливо прослеживающаяся во многих и многих замечательных произведениях.

Поиски и достижения советского кинематографа в значительной мере обусловили пути формирования ряда молодых кинематографий мира в передовом направлении; кинематограф Советского Союза стал их духовным наставником, что относится и к кубинскому киноискусству.

Чувство глубокого восхищения вызывают во мне такие режиссеры, как Андрей Тарковский, Лариса Шепитько, Андрей Михалков-Кончаловский, Григорий Чухрай, Никита Михалков. В созданных ими фильмах — «Солярис», «Андрей Рублев», «Первый учитель», «Восхождение», «Романс о влюбленных», «Баллада о солдате», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Раба любви» — поражают чистота стиля и совершенство кинематографических приемов. Создаваемый ими романтический мир в то же время очень реален, конкретен и жизненно достоверен, язык их фильмов — свободный, естественный, это художники талантливые, обладающие острым зрением, умеющие подметить самое главное в поведении человека и его характере. Знакомство с произведениями этих мастеров побуждает с большей настойчивостью искать собственные, еще не использованные экраном средства кинематографической выразительности.

Для многих современных советских фильмов показателен интерес к наиболее актуальной проблематике наших дней — мне это очень импонирует. Советское кино в последние годы все чаще выносит на обсуждение острые вопросы сегодняшней действительности, живо волнующие зрителя, и эта тенденция заслуживает, по моему убеждению, активной поддержки и дальнейшего углубления. Ваши картины о современности показывают человека в системе социальных условий и нравственных взаимоотношений, установившихся в обществе, часто позволяют проследить интересную эволюцию человеческой личности, что, по-моему, тоже очень важно и плодотворно.

Интерес к проблемам современности, к общественной стороне человеческого бытия, а также высокий гуманизм и четкую идейно-политическую направленность, гражданственность — вот что взяли на вооружение кубинские кинематографисты, опираясь на опыт и достижения советского кино.

В последние годы наши связи с советскими кинематографистами становятся все более обширными и интенсивными, как в производственной, так и в творческой областях. Ставшие традиционными Недели кубинского кино в СССР и Недели советского кино на Кубе предоставляют нам еще и широкие возможности для обмена опытом, для профессионального общения. Регулярно демонстрирующиеся на Кубе советские фильмы обогащают наши представления о характере развития современного кинематографа; знакомясь с лучшими советскими картинами, мы сопоставляем с ними сделанное нами. Знакомство с опытом многонационального кинематографа Советского Союза на Кубе побуждает к более активному творческому поиску, к повышению мастерства и профессиональных знаний — и это очень ценно.

Гавана

Георгий Богемский

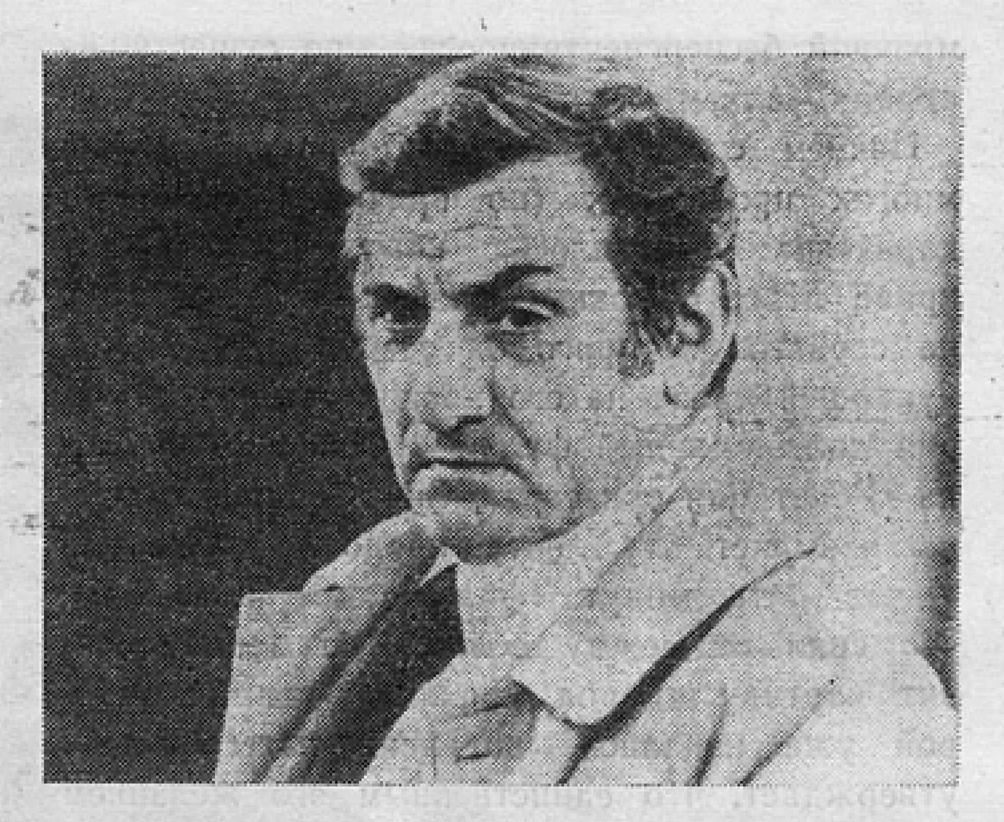
Итальянский политический фильм: потери и обретения

...На дневном сеансе в одном из римских кинотеатров идет очередной вестерн. На экране — жестокое избиение: захваченного пленника бьют кулаками, пинают ногами... Следующая сцена — традиционная дуэль, в которой живым останется тот, кто первым выхватит пистолет. Неожиданно герой — мы узнаем красивое, холодное лицо Джулиано Джеммы, который нередко исполняет главные роли в вестернах по-итальянски,— поворачивает пистолет не в сторону противника, а в сторону кинозала. Он прищуривается, словно выбирая жертву, гремит выстрел, и с крайнего у прохода кресла в центре зала сползает убитый наповал зритель... Начинается полицейское расследование убийства. Из полупустого кинотеатра — публики в нем совсем немного — никого не выпускают, всех тщательно проверяют, допрашивают. Среди зрителей оказывается немало подозрительных, некоторые явно что-то скрывают: тут и двое торговцев наркотиками, назначивших деловую встречу в кинотеатре, и некий господин с чужой женой, опасающийся, что его имя попадет в газеты, и гомосексуалист, подыскивавший партнера среди подростков... Но все они не имеют никакого отношения к происшедшему. Исключается на сей раз и политическое убийство — среди присутствующих наверняка нет никого, кто принадлежал бы к фашистским террористическим группам или «красным бригадам». Тем временем собирают сведения об убитом — это был безобидный киноман, пенсионер, почти все свои скудные средства тративший на кино. Он смотрел не менее двух фильмов в день, не считая телевизионных, и знал все, что только можно знать о современном кино. Один из высших полицейских чиновников, взявший расследование в свои руки, решает произвести следственный эксперимент: в злосчастное кресло садится билетер (добровольцев среди зрителей не находится), механики начинают снова показывать фильм — в зале все точно так же, как в тот момент, когда было совершено необъяснимое преступление. Ковбой опять смотрит в зал, с экрана гремит выстрел — и юноша-билетер падает, сраженный насмерть. После новых нескончаемых допросов зрителей стариков и детей отпускают домой. Всех других задерживают на месте. Кинотеатр становится для них вторым домом: им привозят еду, газеты, электробритвы, ставят телевизоры. Дело получает громкую огласку и доходит до министра внутренних дел. Чиновнику, ведущему следствие, грозит лишиться своего поста, не говоря уж о престиже. Не слушая своих подчиненных, умоляющих его не делать этого, он садится в кресло сам и отдает приказ снова повторить эксперимент. Повсюду расставлены полицейские с автоматами наготове, просматривается каждый уголок кинотеатра. Когда лента доходит до злополучного кадра и ковбой целится в зал, нервы у полицейского начальника не выдерживают. Он начинает метаться по залу, и пистолет на экране — странное дело — движется вслед за ним. В панике бросается он в фойе, но гремит — в третий раз! — выстрел, и его настигает пуля. Ковбой презрительно сплевывает и швыряет свой мундштук с зажженной сигаретой, который летит с экрана в зал и падает в проходе...

Этот иронически-фантастический детектив — последняя работа Джулиано Монтальдо. Название его таит игру слов: оно может означать «Замкнутый круг» и в то же время «Сеть кинопроката». Фильм как нельзя лучше передает нынешнюю атмосферу в Италии: пуля может тебя настигнуть в любое время и в любом месте, причем убитым ты можешь быть и без всякой видимой причины. Но говорит он и о другом: царящие в стране жестокость и насилие отравляют сознание итальянцев, а это отравленное сознание создает зрительные образы, несущие в свою очередь опасность. Жестокие фильмы — вестерны и

детективы — угрожают зрителям; экранные изображения, порожденные уродливой действительностью, сами воздействуют на действительность, они «живут» среди людей и могут стать убийцами... Метафора Монтальдо не слишком нова — она восходит к рассказу американского фантаста Рэя Бредбери «Вельд». В нем жестокие, взращенные на телевизионных программах дети заманивают в детскую, где стены превращены в огромные телеэкраны, своих родителей и отдают их на съедение сошедшим с экрана живым львам...

Обратная связь между экраном и жизнью проявляется в Италии и в другом, вполне реалистическом, плане. Например, политический кинематограф уже давно сделал предметом своего постоянного внимания мафию, разоблачает ее преступления, ее связи с реакционными политиканами. А мафия, со своей стороны, проявляет своеобразный интерес к прогрессивному кино: достаточно вспомнить загадочное исчезновение палермитанского журналиста Мауро Де Мауро, помогавшего режиссеру Франческо Рози в работе над сценарием фильма-расследования «Дело Маттеи». Рози в своей картине приходит к выводу, что бомба, взорвавшая над Альпами личный самолет Энрико Маттеи — главы государственного концерна ЭНИ, стремившегося избавить Италию от диктата нефтяных монополий США,— была подложена мафией на Сицилии, откуда он возвращался в Милан. А Де Мауро слишком много знал о последних днях пребывания Маттеи на Сицилии — и в редакции газеты «Ора», где он работал, получили по почте конверт с отрезанным ухом: на языке мрачной символики мафии это означало, что Де Мауро слышал то, что ему не полагалось. Угрожала мафия и создателям фильма «Камень во рту». Чтобы сохранить жизнь, авторам этой смелой картины пришлось, в свою очередь, прибегнуть к угрозе: в одной из газет Палермо они дали объявление, в котором сообщалось, что если со съемочной группой что-то случится, то будут опубликованы некоторые материалы, серьезно компрометирующие таких-то и таких-то. Объявление помогло, и работа над фильмом была доведена до конца.



«Сиятельные трупы», режиссер Франческо Рози

«Интересуются» кино и фашистские заговорщики. Непрерывным угрозам подвергался со стороны римских неофашистов Пьер Паоло Пазолини, трагические обстоятельства гибели которого до сих пор не расследованы до конца. Друзья Пазолини и многие журналисты уверены, что его убийство — политический акт, месть террористов писателю и кинорежиссеру, известному своими антифашистскими выступлениями и показавшему садистскую жестокость муссолиниевских палачей в своем последнем фильме «Сало́, или 120 дней Содома».

Волна террора, захлестнувшая Италию, вызывает среди итальянских кинематографистов некоторую растерянность, потерю перспективы. Насаждающие в стране хаос и неуверенность фашистские и ныне мало чем отличающиеся от них левоэкстремистские террористы, заговорщики всех мастей кое-чего добились. Во всяком случае, в сфере кино. А кинематограф для Италии — это передний край борьбы за демократию и прогресс, и каждое проявление неуверенности, замешательства, колебаний здесь особенно заметно, особенно ощутимо и болезненно.

Сегодня в итальянском кино все шире распространяются апокалипсическое, катастрофическое видение действительности, настроения

мрачной бесперспективности, по существу — иррационализма.

Начнем с самых высоких уровней. После многих проволочек (по причинам судебного характера: выяснялось, кому принадлежит право первого показа фильма — телевидению, на средства которого он создан, или фирме, купившей права на его прокат) вышел на экран долгожданный фильм Федерико Феллини «Репетиция оркестра». Сам Феллини скромно называет эту ленту продолжительностью в час пять минут «фильмиком» и говорит, что снял ее между делом — он давно готовит картину «Город женщин», съемки которой уже начались. Феллини категорически утверждает, что единственным его желанием было проследить тайну рождения музыки, возникновения гармонии из хаоса движений и звуков...

...В помещении старой, «оскверненной» (здесь больше не бывает служб) церкви проходит репетиция большого оркестра. На репетицию собираются оркестранты — мужчины и женщины, плохо одетые, усталые, озлобленные, своим внешним видом напоминающие скорее рабочих или мелких служащих, чем жрецов искусства. Кто-то перекусывает в буфете, кто-то рассказывает анекдоты, кто-то жалуется на жизнь. Музыканты производят впечатление людей, собравшихся вместе случайно — словно пассажиры в автобусе. Они недолюбливают друг друга, перебраниваются, пытаются выяснить, кто «главнее», чей инструмент в оркестре значительнее. Кажется, ничто их не объединяет, и к своему труду они относятся совсем равнодушно. Даже когда они садятся за пюпитры, то продолжают вести себя буднично и совсем не торжественно: один даже не перестает курить и прячет сигарету, как школьник, другой решает кроссворд, третий причесывается. Большинство из них — особенно молодые — не скрывают своего пренебрежения к дирижеру. Да и сам он с трудом терпит нестарательных и непочтительных музыкантов, ностальгически вспоминая старые добрые времена, когда царила абсолютная власть дирижера. Перебранка между маэстро и оркестрантами продолжается, пока не происходит взрыв: часть музыкантов начинает яростную обструкцию дирижера, отказываясь подчиняться не только ему, но даже метроному, не желая играть ни по чьей указке. Стены покрываются лозунгами: «Нет — власти музыки!», «Нет — музыке власти!», оркестранты скандируют: «Мы — оркестр террора, на мыло дирижера!» (чем не стихийный бунт молодежи 1968 года или нынешних «новых левых»!). И вдруг среди адского шума, поднятого беснующимися музыкантами, один за другим раздаются глухие раскаты: ветхие стены древнего храма дают трещины, купол рушится, и в зияющем провале появляется нечто — скорее мрачный символ, чем реальное орудие разрушения — огромный черный шар, при помощи каких рушат обреченное на снос... И здесь, казалось бы, происходит чудо: дирижеру удается наконец взять в руки оркестр. Притихшие музыканты словно срастаются со своими инструментами, оркестр звучит все стройнее, рождается гармония... Но радоваться, пожалуй, рано. Голос дирижера, до того мягко увещевавшего музыкантов следовать нотам и не забывать о своем призвании, играть несмотря ни на что, вдруг вновь обретает властность, жесткость. Отрывистые слова его начинают напоминать военную команду, и кричит он по-немецки (ведь он гастролер, видимо, немец); его голос и интонации все больше смахивают на голос фюрера... «Начнем с начала, господа!» — грозит он в финале.

Чтобы ни говорил сам режиссер, а велик соблазн увидеть в «Репетиции оркестра» своего рода политический фильм в форме типичной феллиниевской притчи. Метафора Италии как ветхой старой церкви, в которой не осталось ничего святого и которая готова развалиться, напрашивается сама собой. А оркестранты, что не могут столковаться, прийти к согласию даже перед лицом катастрофы, разве не похожи они в чем-то на нынешних итальянцев? И как предостережение — властная фигура дирижера-немца с его грубыми командами-окриками. Не это ли власть «сильной руки», которую хотела бы установить реакция, грозя всеобщим разладом и хаосом? Так трактуют феллиниевскую ленту большинство итальянских

«Семейный портрет в интерьере», режиссер Лукино Висконти

рецензентов, в том числе писатель Оресто Дель Буоно (надо сказать, что покуда фильм никак не мог выйти на экран, появилась целая гора посвященных ему домыслов и толкований). Может быть, это и так, но не слишком ли просто и прямолинейно для Феллини? Вероятно, на самом деле все куда сложнее: в фильме несколько наложившихся друг на друга слоев. Политический, несомненно, присутствует. Но лишь как один из них. Есть, должен быть, как всегда у Феллини, и слой его потаенно-личный, «автобиографический» — ведь о чем бы ни говорил Феллини, он говорит о себе. Быть может, он хотел показать свой режиссерский труд, усилия подчинить себе огромный «оркестр», создающий фильм, оправдать — иронически и самокритично — свою «авторитарность» на съемках, свои нелады с «оркестрантами». Ведь Феллини сейчас, как никогда раньше, целиком, с головой ушел в кино, он даже живет в римском киногородке «Чинечитта», почти не покидая его. А может быть, старый храм — это «Чинечитта», где некогда создавались святыни неореализма?

Но при таком толковании очень уж не вяжется фигура Феллини-дирижера с голосом диктатора, с отрывистыми звуками чуть ли не военной команды...

Луиджи Коменчини — один из старейших итальянских режиссеров — всегда стремился сохранять верность серьезному, проблемному кинематографу, в его творчестве ощутимо звучала антифашистская тема — вспомним «Невесту Бубе» или «Все по домам». Последняя его работа — «Дорожная пробка», подобно феллиниевской «Репетиции оркестра», тоже мрачный аполог.

Замысел этой картины режиссер вынашивал давно; нельзя сказать, что выбранная им метафора слишком нова, немалое сходство с ней мы найдем и в годаровском «Уик-энде», и в близком к фантастическому гротеску рассказе Хулио Кортасара «Южное шоссе».

...В разгар летнего жаркого дня, когда солнце немилосердно накалило город, начался «великий исход» из Рима.

За город устремились десятки тысяч машин, и на шоссе образовался затор, обычная, как часто бывает, дорожная пробка. Но с каждым часом она растет, и распутать этот клубок автомобильных потоков становится невозможно. Действие фильма длится день, ночь и еще один день. Если у Феллини нынешнюю Италию представляют не сыгравшиеся между собой, спорящие оркестранты, то у Коменчини — осатанелые, агрессивные автомобилисты. На эк-

ране появляются представители самых различных социальных слоев, люди самых различных положений, характеров, привычек. Перед нами знаменитый актер (его играет Марчелло Мастроянни) и подозрительная пара (женщину играет Стефания Сандрелли), пытающаяся затащить его в свою хибару; пожилая буржуазная чета (Анни Жирардо и Фернандо Рэй), отправившиеся отпраздновать серебряную свадьбу, но еле сдерживающие кипящую в них злобу и взаимные обиды; оборотистый делец (Альберто Сорди) в сопровождении запуганного служащего; молодой повеса (Патрик Деваер), опаздывающий на любовное свидание и приходящий от этого в бешенство; таинственная красавица-феминистка и влюбившийся в нее юноша-водитель, не знающий, как к ней подступиться; умирающий бедняк (комик Чиччо Инграссиа) — его везла застрявшая в пробке «скорая помощь»,— который лихорадочно подсчитывает в уме сумму, на какую он сможет вчинить иск за опоздание в больницу; двое с виду респектабельных господ и молодая дама (Уго Тоньяцци, Жерар Депардье и Миу-Миу), образующие классический треугольник; современный, свободный от предрассудков священник во главе стайки юных хиппи самой новейшей формации — они считают себя левыми экстремистами; трое фашистских молодчиков; компания из четырех молодых людей — не то хулиганов, не то уголовников, чуть что хватающихся за пистолеты; парень, добирающийся «автостопом» до Неаполя, помешанный старик, разговаривающий с автомобилями... И множество других самых разнообразных персонажей, образующих некий раскинувшийся биваком на дороге микрокосмос.

Все эти люди — издерганные, изнервничавшиеся, нетерпеливые, нетерпимые друг к другу — подобны душам, обреченным на вечные муки, а автострада с тысячами застрявших машин — как современный вариант ада.

В фильме столь же много эпизодов, как и действующих лиц. Каждый эпизод — своего рода круг ада, где грешников ждут все новые пытки. Мы становимся свидетелями происходящих в этом чудовищном скоплении машин драк, избиений, изнасилований, ограбления, дикой вспышки страстей футбольных болельщиков (по радио передают репортаж о матче). Другие «пытки» полегче: поиски пищи, телефона, укромных местечек для отправления естественных нужд — для этого, оказывается, тоже могут послужить автомобили, но не свои, а выброшенные на автомобильное кладбище. Тут же происходят самые различные обманы, мошенничества, вымогательства, шантаж, а также припадки истерии, ссоры, «выяснения отношений»...

Фильм нарочито фрагментарен, хаотичен, неорганизован. Как и современная итальянская действительность? Коменчини не пошел по проторенной дорожке «комедии по-итальянски»: перед нами далеко не комедия, даже не сатира, а скорее трагедия-гротеск, как нельзя лучше передающая атмосферу этого безумного, безумного мира, в котором живут итальянцы.

Есть в фильме и другой мотив — отношения между человеком и автомобилем. Именно исследование такого рода и составляло первоначальный замысел режиссера. Этот второй план не утратил своей актуальности, и тоже «срабатывает»: грохочущие автомобильные полчища, которые потом бессильно замирают на асфальте шоссе, весьма впечатляющи. Коменчини показывает, что автомобиль сегодня — далеко не только средство передвижения. Это нечто гораздо большее — это и дом, и постель, и даже уборная. Это средство самовыражения владельца, проявления оттенков его настроения, комплексов, характера; однако в таких ситуациях, как изображенная в фильме, автомобиль лишь углубляет ощущение человеком собственного бессилия, неполноценности.

Не все эпизоды фильма «Дорожная пробка» равноценны, их слишком много, и некоторые недостаточно оригинальны по мысли, по сюжету. Однако в целом фильм, несомненно, удался. Наверное, режиссер и стремился к тому, чтобы он производил на зрителя такое гнетущее, тревожное впечатление.

Безысходностью проникнуты и последние фильмы некоторых мастеров, считавшихся ли-

дерами итальянского политического кино. Поистине мода на «фильмы катастроф», пришедшая из-за океана, словно перекинулась ныне и на политический кинематограф, породив и тут фильмы ужасов. Примером могут быть такие политические детективы, в которых присущий жанру элемент «сэспенса» (нервного напряжения) доведен до мрачной гротесковости, до абсурда. Назовем «Тодо модо» Элио Петри и «Сиятельные трупы» Франческо Рози, об этих фильмах у нас уже много писалось. Оба фильма — экранизации повестей сицилийского писателя Леонардо Шаши.

Действие в «Тодо модо» (название фильма переводится как «Любым способом» — слова испанского монаха-иезуита Игнатия Лойолы) происходит, как и подобает в классическом детективе, в ограниченном, «замкнутом» пространстве при ограниченном числе действующих лиц — на загородной вилле, где собираются те, кто держит в своих руках бразды правления в Италии и всю ее экономику: министры, парламентарии, промышленники и банкиры — все они принадлежат к правящей клерикальной партии. Виллу, которая тщательно охраняется, они называют «бункер»; внешняя цель их собраний там, во время уикэнда, — отдых, коллективные медитации и молитва (заправляет в «бункере» священник), истинная же цель — деловые совещания, в частности, выработка политики в отношении других партий и улаживание трений внутри собственной. С убийственным сарказмом режиссер показывает лидеров различных направлений правящей (итальянскому зрителю ясно, что дело идет о христианских демократах) партии — «центра», левого, правого крыла, равно заботящихся главным образом о личных корыстных интересах. Аллюзии весьма прозрачны — итальянцы с горьким смехом узнают в зловеще карикатурных персонажах фильма своих правителей... Неожиданно в «бункере» начинается серия загадочных убийств: так как посторонних нет, остается предположить, что сводятся личные счеты в борьбе за власть, за пакеты акций, выгодные заказы... Прибывший полицейский комиссар ничего не может выяснить, более того — начинают подозревать и его. Апокалипсическая гора высокопоставленных трупов все растет: оказывается, убийца — «самый главный» деятель, которого называют «председатель» (то ли кабинета министров, то ли партии). Однако в кровавом финале, когда уже убиты все, он сам гибнет от пули своего телохранителя, который раньше убивал вместе с ним. Силу этому гиперболическому гротеску придает в значительной мере игра Волонте и Мастроянни, впервые снимающихся вместе и исполняющих центральные роли — Председателя и всемогущего Священника. Фильм оставляет гнетущее впечатление — как содержанием, так и своей стилистикой. Сатирический заряд, несомненно, в картине заложен, но детективный «сэспенс» доведен до абсурда, силы, стоящие у власти в Италии, показаны изолированно от всех других общественных сил, не намечено никакой политической альтернативы. Клерикальные лидеры и промышленники пожирают друг друга, как пауки в банке; выходит, надо просто ждать, когда они уничтожат друг дружку до последнего...

Подлинный ход событий и общественно-политическая ситуация в стране опровергают подобные мрачные апологи в кафкианском духе, доказывая, что в Италии есть мощные и здоровые политические силы, способные взять на себя ответственность за ее судьбы.

Пессимистической, безнадежной атмосферой близок к «Тодо модо» и фильм Рози. В «Сиятельных трупах» поначалу тоже вроде бы реалистически (хотя и гиперболизированно) показывается сегодняшняя итальянская действительность: одного за другим неизвестные убийцы отправляют на тот свет пятерых судей — все выше и выше рангом; ведущий расследование комиссар полиции Рогас (играет его часто исполняющий роли полицейских француз Лино Вентура, что в еще большей степени придает фильму внешние черты традиционного детектива) действует в одиночку, на собственный страх и риск, не рассчитывая на помощь своего начальства.

...В ходе расследования Рогасу становится ясно, что цепь убийств носит не уголовный, а политический характер: фашистские заговор-

щики хотят свалить ответственность на «красных» — левых экстремистов и тем самым подготовить почву для осуществления государственного переворота. Узнав о фашистском заговоре, в котором участвуют виднейшие деятели правых сил, Рогас чувствует необходимость поделиться своим открытием с Амаром — лидером массовой партии левой оппозиции — единственной реальной силы, которая может предотвратить переворот. Через одного левого журналиста Рогас назначает встречу главе этой партии. Но не успевают они пожать друг другу руки, как оба падают сраженные пулями заговорщиков...

●

Мрачные притчи, фильмы «политических катастроф» стали одним из несомненных симптомов наметившегося кризиса итальянского политического кино. Кризис этот, хотя и имеет собственные причины (главная из них — растерянность некоторых мастеров перед лицом резкого обострения внутриполитической итальянской обстановки, о которой мы говорили), является составной частью общего кризиса кино в Италии. Количество производимых фильмов сократилось чуть ли не втрое (ныне — 80—90 фильмов в год против 240—250 еще несколько лет назад), закрываются кинотеатры, падают кассовые сборы, а если еще и поддерживаются на уровне, близком к прежнему, то лишь в результате постоянного повышения цен на билеты и за счет кинотеатров в центре больших городов, так называемых «первоэкранных», где демонстрируются только «боевики». Помимо причин повсеместного характера (конкуренция со стороны телевидения, «моторизация» жизни и т. д.) действуют и факторы чисто итальянские: наверное, нигде на Западе, как в Италии, американская экспансия в области кино не осуществляется столь широко и столь нагло. Например, дело дошло до того, что итальянских актеров заставляют на съемках многих фильмов говорить по-английски, так как фильмы предназначаются для проката в США и странах английского языка, а потом их с английского дублируют на итальянский — если фильм выбран и для демонстрации в Италии. Это абсурдное и оскорбительное для национальных чувств «новшество» явилось каплей, переполнившей чашу терпения. И без того недовольные своим положением, страдающие от безработицы итальянские актеры начали широкое движение протеста и участвуют теперь в массовых забастовках профсоюзов кинорабoтников, выступающих против свертывания кинопроизводства, финансовых махинаций, организационной неразберихи, вмешательства иностранных кинофирм. Многочисленные выступления актеров (включая и таких видных, как, например, Джан Мария Волонте, Лаура Бетти) привлекли внимание общественности, помогли развеять миф о сказочном богатстве актеров кино — ведь богаты-то среди них считанные единицы.

Но у политического кино, как мы говорили, есть и собственные трудности: оно особенно чувствительно к изменениям политической атмосферы, к тактическим зигзагам итальянских реакционных сил, ныне делающих ставку на террор не только неофашистских заговорщиков, но и «левых» экстремистов — «первой линии», «красных бригад», к углублению политического кризиса в стране. «Реальность кинематографического процесса такова, что политическое кино, обличая существенные проявления этого кризиса, само несет в себе и на себе его влияния» [1], — справедливо отмечает А. Караганов, анализируя кризисные явления, наблюдающиеся в политическом кино Запада в целом.

Перипетии политической жизни, сгущающаяся атмосфера страха, напряженности непосредственно отражаются на творческой деятельности некоторых мастеров, на ее идейно-художественной направленности. Усилившееся наступление на компартию и справа и слева не прошло бесследно. Политические позиции кое-кого из режиссеров политического кино оказались куда «левее», чем позиция ИКП. Братья Тавиани показали своими фильмами, что они не видят движущих сил революционного процесса. Элио Петри от левацких на-

---

[1] А. Караганов. Кризис политического кино? — «Иностранная литература», 1979, № 2.

«Необычный день»,
режиссер Этторе Скола

скоков в своих высказываниях дошел до постановки на римском телевидении трехсерийного фильма по печальной памяти пьесе Сартра «Грязные руки», от которой в свое время отказывался сам автор. Этот сериал (с Мастроянни в главной роли), особенно в момент его появления на телеэкране, прозвучал чуть ли не «программно» и был с восторгом воспринят всеми антикоммунистами в Италии. Заметную эволюцию претерпевает отношение к ИКП, ее практической деятельности и со стороны писателя Леонардо Шаши, по произведениям которого был поставлен ряд фильмов («Тодо модо» и «Сиятельные трупы» — последние).

Колебаниями, общей растерянностью, особенно после убийства Моро, в рядах итальянского политического кино тотчас же воспользовались его недруги справа, рядящиеся в одежды академических, объективных кинокритиков.

Сигнал к началу кампании против политического и более широко — всего прогрессивного, антифашистского кино последовал со страниц французской буржуазной печати, ревниво следящей за итальянским кинематографом. Наконец-то сторонники кино типа «Нет проблем!» получили возможность отыграться. Похищение Моро произошло 16 марта, а уже в номере от 1 мая 1978 года журнала «Монд» известный критик Пьер Бийяр выступил с обвинительной статьей, в которой чуть ли не впрямую возлагал ответственность за соучастие в преступлении «красных бригад» на все левое итальянское кино [2]. Итальянский журнал «Эспрессо» через две недели воспроизвел эту статью, устроив нечто вроде «круглого стола» между Бийяром и ведущими представителями итальянского политического кинематографа — режиссерами Дамиани и Петри, сценаристом Пирро. Отсутствовавший Рози прислал негодующее письмо. Французский критик назвал итальянских кинематографистов хотя и «невинными соучастниками», но все же «объективно соучастниками» преступления, ибо они, мол, содействовали тому, что подорвана и без того «слабая вера итальянского народа в свои институты», обвинял их в том, что они упорно разоблачали всегда и только «полицию, которая ведет недозволенными средствами расследование», «судейских, которые недозволенными средствами судят», изображали жертв «никогда не показанных и не названных убийц» — как людей совершенно недостойных, неприятных и вообще подозрительных.

Итальянские участники этой странной дискуссии, разумеется, были возмущены чудовищной несправедливостью обвинений, оправдывались, негодовали. Рози указывал, что долг серьезных режиссеров и сценаристов —

---

[2] Об этом см. также в цит. статье А. Караганова.

разоблачать угрозу фашистских тайных заговоров, политические убийства и скандалы, коррупцию. Пирро говорил, что еще не накоплен материал для создания фильмов о «левых» экстремистах, что у итальянского кино еще не было времени отразить эту проблему. Однако никто из них не смог в первый момент преодолеть растерянность и вскрыть истинные цели Бийяра и развязанной им полемики против итальянского кино, смело выступавшего против реакции, клерикалов, высших армейских чинов правой ориентации, против империалистической политики некоторых иностранных держав.

В последующие месяцы на страницах органа ИКП «Унита» писатели и социологи Эдоардо Сангуинетти и Марио Спинелла, критик Уго Казираги, режиссер Этторе Скола, актриса Клаудиа Кардинале дали достойную отповедь Бийяру и его итальянским коллегам из буржуазных газет и журналов. Вместе с тем авторы этих статей признавали, что за попыткой правых кинокритиков поспекулировать в политических (антикоммунистических) целях на трудностях момента стоят серьезные проблемы, над которыми следует поразмыслить, и что само итальянское кино — увы! — не раз давало повод не только для подобных инсинуаций, но и для справедливой и конструктивной критики.

Например, писал Казираги, нельзя отрицать, что вот уже далеко не первый год итальянский экран захлестывает волна жестокости, причем не всегда жестокость приходит из Америки. Эскалация жестокости в итальянском кино была в известной степени спровоцирована и фильмами Серджо Леоне — «вестернами по-итальянски».

Авторы статей в «Уните» нелицеприятно и откровенно отметили серьезные тематические пробелы прогрессивного кинематографа. Так, Скола писал, что итальянское кино недостаточно занималось и занимается проблемами воспитания и жизни подростков и молодежи — вот в чем одна из причин того, что оно просмотрело или не успело отобразить феномен «красных бригад»...

Действительно, сосредоточив все свое внимание преимущественно на разоблачении опасности справа, угрозы фашистского заговора, что вполне понятно и закономерно, политический кинематограф Италии не проявил необходимой бдительности в отношении другой опасности — «левого» экстремизма, переросшего в терроризм и являющегося по существу оборотной стороной неофашизма,— тесно с ним связанного, действующего теми же методами и, что самое существенное, направляемого из одних и тех же центров. Разумеется, кино — не газета, и даже столь злободневное, публицистическое и оперативное, как итальянское политическое кино, нуждается в определенном времени на осмысление и художественное обобщение, переработку сложных явлений современности. Однако в работах некоторых мастеров все же проявилась необходимая прозорливость. Например, Лукино Висконти очень точно расставил политические акценты в своем «Семейном портрете в интерьере», показав и смыкание неофашистов (Стефано, его отец, муж Бьянки Брумонти) с «леваками» («осколком» студенческого бунта 68-го года немцем Конрадом) и опасность, которую несет террор и заговоры, откуда бы они не исходили. Демагогический, провокационный характер левацкой пропаганды был в свое время с едкой иронией показан тем же Элио Петри в фильме «Рабочий класс идет в рай». В другом фильме на рабочую тематику — «Тревико-Турин» Этторе Скола раскрыл, насколько на деле далеки «леваки» от насущных нужд итальянских трудящихся.

Но в большинстве фильмов конца 60—70-х годов «внепарламентская оппозиция», бунтующая, анархиствующая молодежь показывалась без глубокого анализа ее проблем и требований, недостаточно серьезно и критично, с чисто эмоциональным сочувствием как к постоянной жертве полицейского произвола («Об убийстве — на первую полосу» Марко Беллоккио и некоторые другие). Так что определенные просчеты, односторонность в политическом кино Италии имелись, что и дало повод его противникам начать против него спекулятивную кампанию, выдвигая самые

«Рабочий класс идет в рай», режиссер Элио Петри

провокационные, дикие обвинения. Однако пока что нового крестового похода против итальянского прогрессивного киноискусства не получилось, «охота на ведьм» ограничилась статейками в правой печати и запросом в парламенте одного правого депутата, предлагавшего привлечь к суду Петри за фильм «Тодо модо».

В конечном итоге все будет определять общая расстановка политических сил в стране, а отчасти — и желание или нежелание продюсеров давать деньги на постановку политических произведений. А это во многом зависит от того, сумеют ли прогрессивные мастера удержать внимание зрителей к фильмам политического, социально значимого содержания, будут ли эти фильмы продолжать пользоваться успехом.

То, что происходит сейчас в Италии с политическим кинематографом, оформившимся в начале 70-х годов в определенное критическое направление, напоминает судьбу неореализма. Так же, как противники неореализма, и даже некоторые его друзья, пытались заживо похоронить неореализм, так и теперь многие спешат считать политический кинематограф Италии пройденным этапом. Кризис, несомненно, наметился, трудности велики, наблюдается спад направления, прошедшего свой «пик», но отдельные новые фильмы свидетельствуют о том, что прощаться с политическим кинематографом Италии — страны, где он развивался особенно бурно и плодотворно, — рано. Не спадает, а, напротив, возрастает интерес масс к политике, продолжается процесс политизации всей итальянской жизни; сама итальянская действительность ежедневно подсказывает кинематографу все новые и новые сюжеты...

И некоторые мастера предпринимают решительные попытки вырваться из замкнутого круга катастрофического видения мира, растерянности, экстремистских иллюзий перед всеторжествующей жестокостью, перед опасностью справа. Они трезво и реалистически анализируют средствами кино сложный контекст итальянской жизни, обращаясь при этом к самой широкой аудитории, не пренебрегая важнейшим фактором зрительского успеха. Ведь элитарные, утонченные фильмы не могут эффективно служить задачам социальной и политической критики.

Не случайно одним из самых жизнеспособных жанров итальянского политического кино остается и сегодня доходчивый и занимательный жанр политического детектива. А одним

из его последовательных и видных мастеров, совершенствующимся от фильма к фильму и сохраняющим четкость позиции, — Дамиано Дамиани.

В его недавнем фильме «Я боюсь» (1978) особенно ощутимы реалистический подход к исследуемому материалу, ясная и недвусмысленная критическая направленность произведения. Фильм производит столь сильное впечатление на зрителя, знакомого с итальянской обстановкой, не только благодаря крепко сбитому сценарию и еще более чем всегда впечатляющей игре Джана Марии Волонте, — психологический эффект оказывает и то, что фильм вышел на экран после похищения Альдо Моро и в нем немало аллюзий да и непосредственных реалий, напоминающих об этом беспримерном злодеянии террористов из «красных бригад».

...16 марта 1978 года в Риме произошло преступление, потрясающее по своей дерзости и жестокости: на людной улице, средь бела дня террористы похитили видного государственного деятеля, лидера партии христианских демократов Альдо Моро и убили пятерых полицейских — его охрану. И раньше во многих городах Италии от пуль неофашистов, правых и «левых» экстремистов гибли полицейские и карабинеры — насчитывается несколько сот убитых и много тысяч раненых за последние годы стражей порядка — чуть ли не каждый четвертый... Вслед за печатью, обсуждающей эту проблему, к ней обратилось и кино, придав новый поворот тематике политического детектива.

Свой фильм Дамиани посвятил судьбе рядового стража порядка. Волонте создает новый, нетрафаретный образ простого полицейского — образ противоречивый и трагический.

Вот что говорит о герое своего фильма режиссер:

«Это человек, который не знает, на чью сторону ему встать. В течение многих лет он выполнял все, что ему прикажут: бил, подавлял, был грубым и жестоким. Но вдруг его охватывает чувство неудовлетворенности. А так как в идеологическом отношении он недостаточно подготовлен, чтобы сделать определенный выбор, встать по ту или другую сторону баррикады, то он лишь пытается выпутаться из затруднительного положения, отойти в сторонку. Из полицейского он становится телохранителем, сопровождающим лицом и личным шофером одного высокопоставленного судейского чиновника... Но вскоре судью убивают... Наш герой пытается все решительнее выйти из игры, пока не оказывается загнанным в тупик»[3].

...Возле подъезда своего дома падает изрешеченный пулями политический деятель. Дежурившие в машине неподалеку от его дома полицейские не успевают задержать убийц: они сами чуть было не становятся жертвами неожиданно обстрелявших их террористов. Пистолеты агентов бессильны против автоматов, из которых нападающие поливают свинцом улицу, полную машин и прохожих. Террористы вскакивают в светло-желтый автофургончик (точно такой, из какого, по описаниям газет, было произведено нападение на Альдо Моро), он мчится на бешеной скорости и исчезает из виду.

Один из полицейских — сержант — уже не молод. Задетый пулей, измученный, сознающий бессилие полиции перед безумной вспышкой терроризма, охватившей Италию, возвращается он в полицейское управление. У него одно желание — подать в отставку, выйти из игры, чтобы ежедневно не рисковать бессмысленно жизнью. Он укрепляется в этом своем намерении после столкновения с начальством: вместе с другими возмущенными коллегами он требует принятия действенных мер против террористов, предания суду и примерного наказания арестованных, прекращения судебных фарсов, после которых фашистские убийцы вновь оказываются на свободе...

Но вместо отставки сержанту поручают спокойную работу — охранять старика-судью, далекого от политических дел. Между сержантом, за плечами у которого богатый опыт и глубокое знание людей, и судьей, нелюдимым, одиноким, старомодным господином, сухим, но честным законником, — устанавливаются слож-

[3] «Унита», 23 сентября 1977 г.

ные отношения, постепенно выливающиеся если не в своего рода дружбу, то, во всяком случае, во взаимное уважение. Но, казалось бы, банальное уголовное убийство на складах неожиданно ввергает и судью и его телохранителя в пучину опасности. Преступление, которое расследует судья, совершено не с целью ограбления, тут ни при чем наркотики — дело идет о крупных поставках оружия фашистским заговорщикам. Над судьей и его телохранителем, ловко добывшим ему магнитофонную запись бесед заговорщиков, нависает смертельная опасность... Не слушая уговоров своего более искушенного друга-телохранителя, старик судья не только не отступается от расследования, но решает, действуя в установленном порядке, рассказать о его результатах генералу карабинеров, ищет его помощи и поддержки, тем более что он его школьный товарищ... Показав пленку генералу (а он-то и есть главарь фашистских заговорщиков), судья подписывает смертный приговор себе и своему телохранителю... Много раз сержант пытается отойти от этого дела, но когда чуть ли не на его глазах судью убивают, он отбрасывает колебания и, собрав все свое мужество, профессиональный опыт, сноровку, хитрость, сам начинает охоту на убийц. Сперва он требует от них одного — оставить его в покое, дать гарантии его безопасности. Когда же понимает, что верить им нельзя, — вступает в открытую борьбу. Одну за другой он разрушает их ловушки, расправляется с несколькими явными и тайными фашистами — на некоторых из них форма карабинеров и офицерские погоны, они должны были бы вместе с ним охранять порядок, а не ткать паутину государственного заговора. Смелого и находчивого сержанта хвалит высокое начальство — генерал, тот самый, что приказал ликвидировать судью, которого охранял наш сержант. И когда, шатаясь от усталости, сержант направляется к своей машине, чтобы отправиться домой отдохнуть, его прошивает очередь из автомата, выпущенная из промчавшегося мимо автомобиля... И точно так же, как в начале фильма, стреляют и шлют проклятия вслед фашистским убийцам полицейские — друзья погибшего сержанта, который сумел побороть свой страх, но поплатился жизнью.

Навеянная газетной хроникой лента создана в манере классического детектива с той существенной разницей, что герой ее, хотя и распутывает опасную тайну, отнюдь не всезнающий Великий Детектив, а скромный, «маленький» человек, опасающийся за свою жизнь и, как показывает Дамиани, не напрасно.

Исполнитель центральной роли Волонте говорит:

«Фильм построен добротно, в полном соответствии с правилами хорошей «полицейской» ленты. Отправная точка — душевное состояние человека, стремящегося отойти от дел, к которым не желает иметь ни малейшего отношения... от всех этих непрерывных покушений, свидетелями и жертвами которых мы постоянно становимся ныне в Италии... Состояние недовольства, которое испытывает полицейский,— красноречивое свидетельство той атмосферы, которая ныне царит в Италии» [4].

В фильме «Я боюсь» весьма явственно прослеживаются некоторые типологические черты, характерные, на наш взгляд, для итальянского детектива: тесная связь с жизнью, политическая актуальность, обличительный пафос. Близость к подлинным событиям определяет и документальную манеру ленты, внимание к конкретному факту, к детали, что полностью соответствует традициям итальянского прогрессивного киноискусства, начиная с неореализма. Своеобразен образ героя фильма: сыщик, Великий Детектив, утрачивает свои традиционные черты, превращается все больше из образа героического в образ трагический. Его судьба — печальная судьба одиночки, заранее обреченного в своей правой, смелой, но неравной борьбе на неудачу, на гибель. Герой фильма — не герой, а рядовой, маленький человек, жертва существующего социального порядка, его несправедливости.

●

Стержнем, движущей пружиной прогрессивного кино Италии всегда, еще со времен неореализма, была антифашистская тема. Эту ста-

---

[4] «Унита», 23 сентября 1977 г

рую истину в последние годы подтвердили хотя бы такие фильмы, как «Амаркорд» Феллини, «Двадцатый век» Бертолуччи, «Аньезе идет на смерть» Монтальдо, «Площадь Сан-Бабила, восемь часов вечера» Лидзани — фильмы разные и по своей манере, и по степени художественности, но одинаково страстно обличающие старый и новый фашизм, предостерегающие итальянцев от угрозы его возрождения. И вот в сложной, напряженной обстановке самого последнего времени — новое значительное произведение антифашистской темы, на первый взгляд, казалось бы, камерное, интимистское, но на поверку — политическое, отчасти прорывающее замкнутый круг жестокости, дегуманизации, неверия в человека. Мы говорим о фильме Этторе Сколы «Необычный день» (1978).

Этторе Скола считает себя учеником и продолжателем искусства Витторио Де Сика: он не только посвятил его памяти свой фильм «Мы так любили друг друга», но и вмонтировал в него — не случайно, разумеется, — «цитату» из «Похитителей велосипедов». Он верен заветам неореализма, принципу создавать фильмы о простых людях и для простых людей. Вместе с тем, коммунист среднего поколения, Скола — глубоко современный художник, достаточно «подкованный» идеологически, его ленты в социальном, политическом, историческом аспектах сравнительно четки и точны и по общей направленности, и по акцентировке. От неореалистов он унаследовал тщательность в изображении окружающей действительности, любовь к детали; его реалии всегда красноречивы и строго подчинены идее фильма. Таковы были его ленты «Тревико-Турин», «Мы так любили друг друга». Вместе с тем Скола умеет быть полемичным, его любимое оружие — ирония, которая иногда лишь еле уловима, выглядит как некоторое авторское отстранение, но может быть очень едкой и злой. Например, в социальной комедии «Некрасивые, грязные и злые» Скола решительно полемизирует с пазолиниевской традицией в итальянском кино, согласно которой поэтизируется и идеализируется мир люмпенов, современных «отверженных», «париев» «общества потребления». Реалистически показывая страшные условия жизни городских окраин, Скола, однако, делает вывод, что обитатели римских бидонвилей — такой же продукт этого общества, как и зажравшаяся буржуазия, что они во всем подражают господам, ведут паразитический и порочный образ жизни, что римские люмпены еще весьма далеки от осознания своего места в социальной и политической борьбе. Более того, они опасны, ибо представляют собой подходящий «материал» для экстремистов всех мастей. Нам кажется не случайным выход этой свободной от социальных или психологических иллюзий жестокой комедии именно в настоящее время: режиссер как бы подводит к мысли о необходимости очистить итальянские города от скверны, показывает, что нищета — питательная среда для уголовных и политических преступлений.

В своем последнем фильме Скола, программно выступая как наследник Де Сика, воссоздает, казалось бы, распавшийся после смерти старого мастера дуэт Лорен — Мастроянни.

Название фильма «Необычный день» (следует настаивать именно на таком переводе, исходя как из содержания фильма, так и из оттенков итальянского языка) таит в себе двойной смысл: в картине рассказывается о «великом историческом дне» для фашистской Италии; вместе с тем это был день не такой, как все, для героев фильма — Антоньетты и Габриэле, хотя и совсем по другим причинам.

Действие фильма, ограниченное одним этим необычным днем, строго датировано — оно происходит 6 мая 1938 года. В этот день в столицу фашистской империи Муссолини прибыл в сопровождении своих генералов и министров его ученик, впоследствии намного превзошедший учителя, — Гитлер собственной персоной. Визит фюрера к дуче происходил в атмосфере опьянения фашизма первыми победами на пути к осуществлению мечты об установлении мирового господства: уже была потоплена в крови свобода Испанской республики, готовился мюнхенский сговор, фашистская Италия осуществила агрессию против Абиссинии. Надо было перед всем миром продемонстрировать, как крепка ось «Рим — Берлин», как проч-

«Отец-хозяин», режиссеры Паоло и Витторио Тавиани

на дружба между двумя «высшими расами» — германской и латинской...

...На перрон римского вокзала, устланный ковровой дорожкой, выходит из вагона специального поезда Адольф Гитлер. Его встречают во всем блеске парадных мундиров толстяк дуче и его зять — министр иностранных дел граф Галеацци-Чиано, заслоняющие своими импозантными фигурами коротышку-короля Виктора-Эммануила III... Звучит медь оркестра, и под звуки воинственных маршей начинается посещение «вечного города» главою «великой Германии».

С этих кадров фашистской кинохроники начинается фильм. Он весь построен на контрапункте между парадной помпезностью и воинственным «рычанием» хроникального материала, снятого в тот день, и робкой, приниженной, но исполненной естественной простоты и человечности, другой встречи — встречи между Антоньеттой и Габриэле. Контрапункт атмосферы двух миров — мира внешнего и внутреннего мира двух несчастных, одиноких людей, контрапункт хроники и игрового кино, двух перемежающихся и порой накладывающихся одна на другую звуковых дорожек — фонограммы речей фюрера и дуче, напыщенного текста радиорепортажа и диалогов Антоньетты и Габриэле — отрывочных, полных недомолвок, но вместе с тем столь отчетливо выражающих их затаенные мысли и чувства.

Использование старой хроники в антифашистских фильмах — прием сам по себе не новый, но подобный авторский монтаж в игровом фильме — монтаж столь постоянный, и прямой, и ассоциативный, и «внешний», и «внутренний», причем даже не столько с кадрами хроники, сколько с ее фонограммой — новация в итальянском кино, находка не только удачная, но и в высшей степени действенная во всех смыслах — и в идейном, и в чисто эмоциональном. Фильм Сколы по-новому ставит вопрос и о качествах монтажного фильма, и о соотношении между документальным и игровым кинематографом, стирая искусственные грани и барьеры, доказывая единую природу киноискусства вне зависимости от его видов, форм, жанров.

...Итак, утром весь Рим отправляется в центр города — к площади Венеции встречать фюрера и участвовать в грандиозной манифестации. Из большого дома где-то на окраине поспешно выходят один за другим его обитатели — от мала до велика, все они в форме фашистских

организаций — на малышах («дочерях и сыновьях Волчицы», «баллилах»), школьниках («авангардистах»), студентах, женщинах и мужчинах — черные рубашки или черные мундиры. Члены вооруженных отрядов фашистской партии — так называемой «фашистской милиции» — в черных фесках с длинными кистями. На встречу уходят все — попробуй не пойди, когда соседи с подозрением поглядывают друг на друга, когда зоркая привратница отмечает своими острыми глазками, кто готов, а кто задерживается... Но людьми руководит не только страх, не только привычка к повиновению, к участию в фашистских сборищах. На лестницах и во дворе этого дома, как и во всем Риме, царит атмосфера не то чтобы энтузиазма, но всеобщего нервного оживления — все невольно ощущают электризующее воздействие исторического момента, когда собравший силы фашизм готовится к роковому прыжку на Европу. Эту атмосферу опьянения бредовой фашистской пропагандой, безудержной демагогией Скола передает очень точно, и здесь приходит сравнение его фильма с феллиниевским «Амаркордом», где совсем в другом ключе, но столь же безжалостно и глубоко анализировалось это состояние эйфории пополам со страхом, этого массового гипноза и культа дуче в предвоенной Италии.

Чтобы полностью ощутить силу антифашистского заряда в некоторых нынешних произведениях политического кино Италии, необходимо хотя бы в общих чертах представить себе, к каким методам прибегал режим Муссолини в своей политике внутри страны. Вряд ли верно концентрировать внимание только на гротесковости, опереточных моментах и на жалкой, часто действительно комичной фигуре самого дуче. Не обладая по существу никакой собственной идеологической или культурной базой, итальянский фашизм сумел разработать целую систему демагогической пропаганды, достаточно тонко учитывающую некоторые психологические особенности национального характера итальянцев, их слабости и иллюзии. Коечто режим делал и для удовлетворения неотложных нужд: на одном насилии и обмане нельзя было продержаться два десятилетия, к тому же — ведя кровопролитные войны. В столице Муссолини возводил «дома для народа», вел строительство автострад — это служило военно-стратегическим и пропагандистским целям, сокращало в стране безработицу, а также давало возможность заработать строительным подрядчикам — опоре режима. Так как масштабы всей этой широко разрекламированной деятельности были невелики и работы и денег далеко не всем хватало, то была отдушина — самые предприимчивые могли отправляться в Северо-Восточную Африку, в колонии «великой империи», или же «осваивать» захваченные балканские земли. Голодные южно-итальянские крестьяне могли вступать «добровольцами» в армию и ехать воевать в неведомую Испанию или Абиссинию... Фашистская пропаганда учитывала и использовала положительно все — даже задавленный католическим воспитанием и нуждой врожденный темперамент итальянцев, — недаром создавался миф о «прекрасных женщинах», готовых раскрыть объятия итальянским колонизаторам в Африке (большой популярностью пользовалась фашистская песенка «Черное личико»), распространялись легенды о любовных похождениях дуче, который должен служить примером мужественности всем итальянцам — смелым воинам и неутомимым «латинским любовникам», а все итальянки должны были видеть в нем идеал мужчины.

Обыгрывала фашистская пропагандистская машина и любовь итальянцев к духу карнавала, пышного, помпезного зрелища, к народным шествиям, уличной жизни, полной музыки и пения, уважение к ораторскому искусству, к краснобайству, даже если оно и отдает комедиантством (итальянский фашизм умело использовал в своих пропагандистских целях народные и религиозные праздники — вспомним «Амаркорд»).

Несмотря на свою вульгарность и наивность, вся эта болтовня о «высоком предназначении», о новом «Древнем Риме», смесь дешевой мистики, циничной игры на подлинных нуждах и низких инстинктах, в какой-то мере — вернее, до известного момента — была достаточно эффективна.

«Дерево для деревянных башмаков», режиссер Эрманно Ольми

Отзвуки всего этого мы находим в «Необычном дне».

...Ровно в шесть утра звонит будильник, и начинается «побудка» в одной из квартирок большого «дома для народа» на одной из римских окраин: пора собираться на манифестацию, которая начнется вслед за военным парадом. Один за другим просыпаются шестеро детей Антоньетты — от уже почти взрослой дочери до малыша, на которого тоже напяливают черную рубашку. Злой и заспанный встает муж Антоньетты — домашний тиран и властелин, которому жена несет в постель кофе. Он — один из «сильных мира сего», только в уменьшенном масштабе: матерый фашист, участник «похода на Рим» (как свидетельствуют развешанные по стенам фотографии и грамоты), старший вахтер в одном из министерств (как с гордостью говорит об этом его жена), он — «типичный итальянец» — породил шестерых детей, собирается и седьмого в честь необычного дня (если родится мальчик, он хочет назвать его фашистским именем Литторио — Ликтор), а кроме того еще успевает пьянствовать с друзьями и наставлять рога Антоньетте с образованной барышней — машинисткой. Образ этого тупого прислужника режима создает, причем очень убедительно, известный канадский актер Джон Вернон; «Необычный день» — фильм совместного итало-канадского производства: лишь таким путем режиссеру удалось найти средства на его постановку.

Наспех умыв, напоив кофе и одев детей, Антоньетта подгоняет их к двери и смотрит в окно, как они — целый отряд в черной форме — под предводительством отца уходят со двора, провожаемые бдительным взглядом доносчицы-консьержки. Наконец-то Антоньетта осталась одна, получив столь редкую возможность побыть наедине с собой, немного передохнуть, прежде чем начать разбираться в чудовищном беспорядке, оставленном детьми и мужем. В этом смысле для нее сегодня — тоже необычный день. Впрочем, дома она осталась не одна: кто-то зовет ее каркающим старческим голосом. Это говорящий дрозд, и стоит ей приоткрыть клетку, как он выпархивает из окна — вслед за всеми ушедшими из дома, такой же черный и нелепый, как они. Птица усаживается на окне напротив и нахально не обращает внимания на пытающуюся заманить ее

обратно хозяйку. Приходится идти за ней в чужую квартиру...

А там за столом сидит мужчина таких же средних лет, как и Антоньетта, но в отличие от нее, простой, замордованной семьей и тяжелой жизнью женщины, интеллигент, из господ, каких вообще нет в их доме. Этот странный человек не только не пошел со всеми, но и, оставшись дома, ведет себя непонятно. Одно за другим пишет он письма, рвет и комкает их и начинает писать снова. Под грудой бумаг на столе перед ним револьвер. Может быть, он сочиняет прощальное письмо, прежде чем покончить с собой? Неожиданно он вскакивает, идет к телефону. Говорит долго, отрывочно и сбивчиво, похоже, с кем-то прощается. Говорит так заботливо и нежно, будто с женщиной, но собеседника называет мужским именем...

Он вздрагивает от звонка и идет открывать двери. Перед ним незнакомая женщина — не очень молодая, непричесанная, в старом халате, в стоптанных шлепанцах... Они вместе начинают ловить своенравного дрозда. Встреча между Антоньеттой и Габриэле — так зовут мужчину, почему-то оставшегося в этот необычный день дома, — состоялась. С этого момента в продолжении всего фильма их на экране двое. Это долгий диалог, «театр двух актеров»; их доверительные беседы, их неожиданный дуэт подаются на фоне несмолкающих маршей, воинственных речей, непрерывно транслируемых по радио с площади Венеции...

София Лорен — Антоньетта — жизненна и естественна. Ей под руководством Сколы почти полностью удалось в этом фильме глубоко запрятать привычные штампы исполнения, манеры обольстительной кинозвезды. Они совсем редко прорываются наружу — порой София — Антоньетта не слишком ловко и привычно управляется с метелкой и кастрюлями. Скола показывает себя последовательным и вдумчивым учеником Витторио Де Сика, он помнит слова Де Сика, который по существу открыл Лорен и долгие годы был ее наставником, о том, что дарование Софии — народное и национальное, что она должна играть женщин из народа, а не экзотических красавиц и не рафинированных дам. И не случайно все главные фильмы и премии Лорен — результат проявления ее таланта именно в таких ролях, как не случайно и то, что все они — плод работы под руководством Де Сика. Образ Антоньетты по своему рисунку ближе всего к образу Чезиры из «Чочары» — у нее также постепенно раскрываются глаза на окружающую действительность, также в ее душу закрадываются сомнения в непогрешимости своих устоявшихся представлений, также она тянется к, казалось бы, уже навсегда позабытым любви и человеческому участию.

Странный сосед сперва заинтриговывает, а затем непостижимо притягивает Антоньетту — она никогда не видела таких, как он, — мягких, воспитанных, ироничных, способных на неожиданное ребячество, словом, ведущих себя так, как ведет Габриэле. Раскованно, непринужденно, но неизменно очень уважительно. Он даже говорит не так, как все, а употребляет в разговоре упраздненную фашистами вежливую форму обращения. А главное — она никогда не слыхала, чтобы кто-нибудь позволял себе, как он, посмеиваться над тем, чему она привыкла поклоняться, над портретом дуче, составленном из пуговиц, который она любовно сотворила собственными руками, над альбомчиком с его фотографиями, над ее рассказом о том, как она грохнулась в обморок, когда увидела дуче, гарцующим в парке... Габриэле ее и притягивает и пугает. Антоньетта возвращается домой, но когда он сам звонит к ней в квартиру и хочет продолжить беседу, она со сладким ужасом впускает его к себе.

Опасения Антоньетты оказываются не пустыми — не потому, что Габриэле покушается на ее честь матери семейства. Нет, он ведет себя по-прежнему даже слишком корректно... А потому, что он действительно оказывается опасным человеком, «подрывным элементом». Об этом ей сообщает подслушивающая под дверью бдительная привратница, предупреждая, что такого человека нельзя пускать к себе и тем более оставаться с ним наедине: ей велел за ним присматривать сам старший уполномоченный по кварталу...

Диалог Антоньетты и Габриэле продолжается на крыше, где сушится белье, потом опять

у нее в квартире. Габриэле рассказывает женщине о себе: он бывший диктор римского радио, он вещал на всю Италию — как один из тех, кто ведет сейчас репортаж о церемонии встречи Гитлера. Но его уволили за то, что его голос звучал недостаточно мужественно, твердо, уверенно. А потом добавляет, как бы в оправдание своего поведения, что он к тому же не интересуется женщинами. Его уволили также и за это, и, мало того, сегодня вечером он отправится в ссылку на остров Сардинию...

Образ Габриэле, который лепит Мастроянни, используя весь свой огромный опыт, накопленный не только в кино, но и в театре, богат оттенками, куда сложнее, противоречивее, чем персонаж и характер Антоньетты. Если подходить к фильму «Необычный день» как к актерскому, каковым он в значительной степени и является, то первую скрипку играет в нем все же Мастроянни, а не Лорен. Его Габриэле — такой же маленький, раздавленный жизнью человек, как и она, только из другой социальной среды, и если она ослеплена демагогией фашизма, его жертва, то он ни в чем не приемлет фашизм. Он далеко не антифашист, отнюдь не «опасный» «подрывной элемент», как называет его консьержка. Он слабый, неполноценный человек, чуть было не покончивший самоубийством — кто знает, что было бы, если бы не позвонила в дверь Антоньетта... Он просто не желает подчиняться фашистским императивам. Он не хочет быть ни воином, ни «сексуальным маньяком», предпочитая быть «не таким, как все». Неполноценность или порок Габриэле понадобились автору фильма скорее, вероятно, как метафора: действительно, образ Габриэле — полная антитеза образу мужа Антоньетты — матерому фашисту, самцу, и любовная сцена между безразличным Габриэле и охваченной внезапно вспыхнувшей страстью Антоньеттой отнюдь не эротична. Порыв Антоньетты — отчаянная попытка, крайнее средство достичь внутренней близости с другим человеком, преодолеть свое глубочайшее душевное одиночество, выразить жалость и нежность к другому несчастному существу, ощутить человеческие чувства, по которым она изголодалась...

Потом тайком, скрываясь от бдительной консьержки, они расходятся по своим квартирам. Уже пора — усталые, переполненные впечатлениями от «необычного дня», возвращаются жители огромного дома, в том числе дети и муж Антоньетты. Жизнь вступает в обычную колею — муж ворчит, недовольный скудным ужином в такой великий день, дети несут чепуху о «секретном оружии», при помощи которого фашизм завоюет весь мир. А за Габриэле приходят два агента в штатском, и Антоньетта видит из окна, как он уходит с ними, унося маленький чемоданчик и любимую картину под мышкой... На память о необычном дне у нее останется зачем-то принесенная этим чудаком книга «Три мушкетера», которую ей нелегко будет прочесть — ведь она почти неграмотна... Но у нее остается и нечто другое, сознание, что она — человек, достойный участия и внимания со стороны других, что она способна восстать против задавившей ее страшной и пустой жизни. Ее вера в неизбывность своей судьбы, как и слепая вера в фашизм если не распались, то сильно поколеблены.

Цветная пленка, на который снят фильм Сколы, подверглась сложной специальной обработке — она вымачивалась в каких-то составах, чтобы изображение приняло несколько блеклый вид, словно подернулось патиной времени... Ведь дело происходит сорок лет назад, в 30-е годы. Но хотя все реалии тех лет в фильме строго соблюдены, стремления к стилизации как самоцели у Сколы нет. Напротив, его фильм скорее можно назвать «антиретро», ибо «ретро» всегда подразумевает некоторую, пусть потаенную, ностальгию по прошлому, а «Необычный день» звучит беспощадным осуждением того времени, к которому относятся его события.

Что касается стилистики, то перед нами скорее частичный возврат к традиции неореализма, кстати, вообще весьма характерное явление для современного момента: назовем хотя бы тот же «Амаркорд» или телевизионный фильм, знакомый москвичам, — «Камилла». Внимание к детали, изображение фона повседневной жизни во всех ее мельчайших подробностях, многонаселенные дома на окраине, где

герой живет и действует среди множества других людей. А главное — строгий, по-научному серьезный подход к истории, к конкретно изображаемому моменту, подлинное уважение к простому человеку, горячий интерес к его судьбе, открытая, естественная ненависть к врагу простых людей — фашизму. И по своему стилю, и по общему духу фильм этот заставляет вспомнить о неореализме. Так показывали фашистскую Италию в лентах первых послевоенных лет, когда еще была свежа память о «черном двадцатилетии».

Здесь трудно удержаться от возражений автору статьи, посвященной другому современному фильму о той же эпохе — «Амаркорду», столь близкому, на наш взгляд, фильму Сколы. В статье «Антифашистский фильм Федерико Феллини»[5] Б. Зингерман правильно пишет, что неореализм стремился к изображению сегодняшнего дня, был привержен современности. Но верный давней тенденции недооценки идейно-художественной значимости неореализма, автор добавляет: «Несомненно, что неореалисты не создали ни одного фильма, в котором бы исследовался итальянский фашизм». И строчкой ниже вновь повторяет: «Фильмов о двадцати годах муссолиниевской Италии неореализм не создал. Как будто на этой теме лежало табу». Полностью отказывая неореализму в «историческом взгляде на вещи», автор сводит его к «репортажу о сегодняшнем дне». Такую категоричность можно объяснить либо просто неосведомленностью в истории итальянского кино, либо стремлением насильно вбить сложное и разнообразное явление культуры и искусства, каким был неореализм, в априорно выработанные некогда схемы, в умозрительные конструкции, служившие в малоплодотворной полемике: «неореализм или Феллини?», дабы доказать «ограниченность» и «заземленность» первого и «духовность» второго. Если согласиться с посылом автора, с которого начинает и на котором он строит всю статью, то куда же девать такие неореалистические произведения, глубоко анализировавшие фашистское прошлое, как, например, «Повесть о бедных влюбленных» Карло Лидзани или «Трудные годы» Луиджи Дзампы — фильм, поставленный по известной нашему читателю повести писателя Витальяно Бранкати «Старик в сапогах», о котором в свое время специально писал Пальмиро Тольятти в журнале «Ринашита», беря его под защиту от критических наскоков? Мы назвали ранние фильмы неореализма, а к ним можно добавить и «Равнодушных» Мазелли, и «Инспектор инкогнито» Дзампы, и другие итальянские ленты 60-х годов, например, «Генерал Делла Ровере» Де Сика, «Долгая ночь 1943 года» Ванчини, «Капо» Понтекорво, «Лучше быть один день львом...» Лоя, «Горбун» и «Золото Рима» Лидзани, «Поход на Рим» Ризи, «Они шли на Восток» Де Сантиса, монтажную картину Дель Фра, Манджини и Миччиче «К оружию, мы фашисты!», еще ряд произведений, которые в своей совокупности всесторонне исследуют и генезис итальянского фашизма, и конкретную ситуацию в Италии 20-х годов, и события более позднего времени — вплоть до крушения режима Муссолини.

Дискуссия вокруг наследия неореализма в Италии продолжается и, как нам кажется, носит далеко не только академический характер. От четкости позиции в этой полемике, от отношения к неореализму, его традициям, от верной исторической оценки его опыта зависит во многом и взгляд на современные фильмы, ибо неореализм был тем горнилом, в котором родилось антифашистское и демократическое кино Италии, его непреходящие ценности, столь важные для настоящего и будущего. Анализ «Необычного дня» заставляет вспомнить об этом вновь.

Не вызывает сомнений, что фильм Сколы очень «итальянский», многое в нем на иностранного зрителя просто не рассчитано. Например, наш зритель вряд ли ощутит современность звучания образа Антоньетты, его соответствие мотивам той кампании, что с особой силой вспыхнула ныне в Италии вокруг проблемы истинной свободы и равноправия женщины. Ведь фактически положение миллионов Антоньетт за четыре десятилетия мало изменилось, они так же порабощены своими мужьями

---

[5] Сб. «Искусство и общество». М., «Наука», 1978, стр. 166.

и своими огромными, многодетными семьями; в силу своей необразованности, они столь же подвержены лживой буржуазной пропаганде, которую распространяют теперь уже не допотопные радиоприемнички, а огромные цветные телевизоры. Этот аспект уловили многие итальянские критики.

Картина Сколы, на наш взгляд, однако, не безупречна, к числу ее наиболее очевидных недостатков нужно, думается, отнести асоциальность героя Мастроянни, чьи перверсивные наклонности еще более изолируют его от контекста среды и времени. Кроме того, при всех отмеченных выше чертах «документальности», этот точный — во всем, что касается общих исторических характеристик, — фильм в основной своей сюжетной ситуации тяготеет к отвлеченной модели: протест против антигуманной сущности фашизма выражен в форме сублимации подавленных сексуальных влечений, отчасти замещая социальное психологическим; это в известной мере ослабляет авторскую позицию и может дать повод для серьезных возражений.

Примеры фильмов гуманных, социальных, поднимающих волнующие итальянцев вопросы можно продолжить. Франческо Рози после своей известной картины «Сиятельные трупы» обратился к издавна волновавшей его теме — отсталости Юга. Осуществленная им экранизация книги писателя Карло Леви «Христос остановился в Эболи», знакомой советским читателям, встретила самый горячий прием у прогрессивной общественности Италии и прозвучала как нельзя более современно: итальянцы знают, что за три десятилетия, прошедших с тех пор, как Леви написал свою взволнованную книгу, на отсталом и голодном итальянском Юге, поистине забытом богом и людьми, мало что изменилось. Заметим, что режиссер приглушил поэтические, мистико-мифологические мотивы книги Леви, акцентировав социальные. Братья Витторио и Паоло Тавиани, тоже оставив проникнутые безнадежностью притчи, рассказали в своем фильме «Отец-хозяин» о замечательном молодом ученом Гавино Ледде, пастушонке с нищей Сардинии, который только восемнадцати лет научился читать. Хотя в этом фильме его авторы вновь затрагивают дорогую их сердцу тему конфликта поколений, они решают ее по-новому, произведение в целом проникнуто оптимистической верой в силу человека, в успех его борьбы за свое освобождение. Гуманна и глубоко социальна картина Эрманно Ольми «Дерево для деревянных башмаков», повествующая об итальянской деревне конца прошлого века. Все эти три фильма о простых людях, о сельских тружениках не только по своей манере, но и по всей стилистике также свидетельствуют о том, что традиции неореализма не забыты и продолжаются. Фильмы братьев Тавиани и Ольми уже отмечены главными премиями на последних фестивалях в Канне. Фильм Рози представлен Италией на XI Московский МКФ.

Политический детектив Дамиани, антифашистская психологическая трагикомедия Сколы, ленты Рози, Тавиани, Ольми об итальянской деревне — картины разные по жанрам, по тематике. Но их сближает гуманность, подлинное внимание к простым людям, уважение к их чистым, естественным чувствам, решительное неприятие жестокости, бесчеловечности, несправедливости — всего того, из чего вырастает фашизм в душах людей и в государственных установлениях. В этих фильмах нет успокоенности, но нет и экстремистской экзальтации, апокалипсических ужасов. В них есть подлинная жизнь и ее реалистический критический анализ. Именно такие произведения прокладывают путь, на котором возможны новые обретения итальянского политического кино. Его развитие, как показывают последние годы, несмотря на столь серьезные сложности, протекает весьма активно.

Синерама

Алжир

На экранах кинотеатров страны с успехом демонстрируется картина режиссера Амара Ласкри «Полезный». Это вторая крупная работа молодого талантливого мастера алжирского кино. Его первый полнометражный фильм «Патруль на восток» (1972) был посвящен событиям освободительной войны против французских колонизаторов, мужеству и героизму партизан. В своей новой ленте Ласкри попытался отразить сложный многообразный процесс прогрессивных преобразований, осуществляемых в настоящее время в Алжирской Народной Демократической Республике.

Главное действующее лицо картины «Полезный» — журналист, которому поручено подготовить документальный фильм о жизни провинциального района страны. Переезжая из одного селения в другое, встречаясь с представителями различных социальных слоев, герой узнает свою страну, жизнь которой открылась ему с новой полнотой.

По свидетельству газеты «Аль-Муджахид», Амар Ласкри глубоко исследовал современное алжирское общество, показал конфликтные ситуации, сопровождающие позитивные перемены в социальной структуре АНДР. Критика отмечает также удачную игру актеров и выразительность ключевых сцен картины, мастерски снятых оператором Даху Букершем.

Л. Шахов

Венгрия

Несколько лет назад в газетах промелькнуло сообщение о том, что западногерманские дельцы купили «линию Мажино» — фортификационные оборонительные сооружения, построенные в 1934 году на границе Франции и Германии, — с тем чтобы переоборудовать бывшие бункера под гостиницы люкс, уютные бары и игорные залы. Этот факт перекликается с событиями нового венгерского фильма «Форт», поставленного режиссером Миклошем Синетаром.

Некое общество восстановления и использования покинутых крепостей, озабоченное снижением прибылей от туризма, решило восстановить устаревшую систему военных укреплений, некую «линию Победы», и на ее базе основать целый комбинат, предоставляющий туристам особое развлечение — военную игру. Гостям гарантированы риск, переживание подлинных ужасов войны и... подлинная победа. С этой целью кампания нанимает военное подразделение, которое должно в качестве «противника» в течение сорока восьми часов на территории, огороженной проволокой под напряжением, вести настоящий бой с искателями острых ощущений. Туристы, в свою очередь, проходят предварительную военную подготовку и вооружаются.

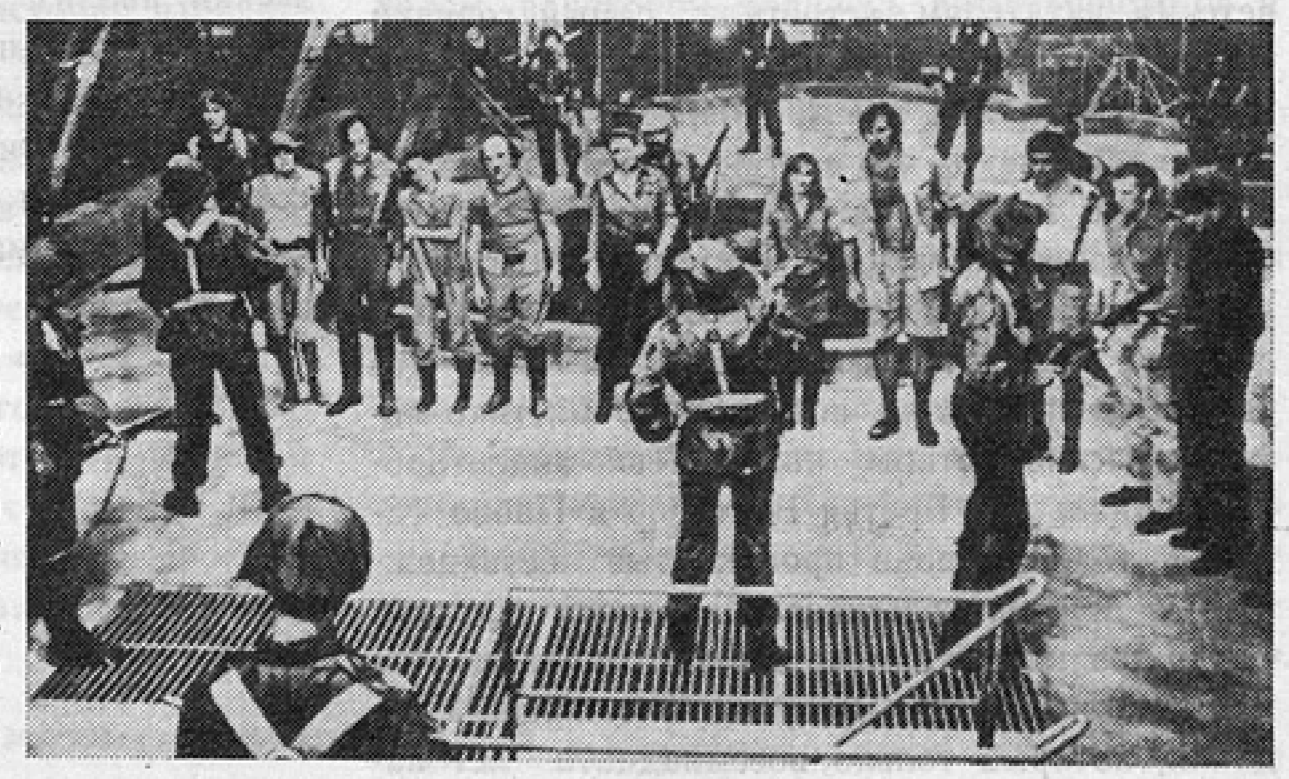
— Героев «Форта», — говорит режиссер картины Миклош Синетар,— тяготит привычная повседневность, им хочется попасть в ситуацию, щекочущую нервы. Они не дают себе отчета в том, сколь хрупок мир, который им наскучил. Наш фильм, относящийся скорее к жанру памфлета, является предупреждением тем политиканам, которые пытаются привести мир к катастрофе ядерной войны...

Ранее Миклош Синетар поставил множество оперных и драматических спектаклей, оперетт, телефильмов. «Форт» — его третья работа в кино и одновременно третья встреча с известным писателем и драматургом Дюлой Хернади, чей одноименный роман лег в основу этого гротескового фильма. В титрах «Форта» можно встретить имена популярных венгерских актеров: Дерди Тарьян, Иштвана Ковача, Ирен Бордан, Петера Хауманна, Ференца Бача, Йожефа Мадараша и других.

●

Венгерские критики ежегодно отмечают призами и дипломами лучшие кинематографические работы. В этом году Премию кинокритиков поделили два фильма: «Кинороман» (режиссер Иштван Дардаи) и «Хозяин табуна» (режиссер Андраш Ковач). Премию за лучший режис-

«Форт», режиссер Миклош Синетар (фото из Бюллетеня «Хунгарофильма», Венгрия)



серский дебют получил Бела Тарр, снявший ленту «Семейный очаг». Оператор Ференц Пап удостоен премии за работу в фильмах «Кинороман» и «Семейный очаг». Премия за лучший сценарий присуждена Петеру Мюллеру (картина «Нокаут», поставленная режиссером Тамашем Рени). Среди венгерских актеров премии получили Цецилия Эстергайош (за работу в фильме «С Новым годом!») и Ева Пап (за участие в фильме Золтана Фабри «Венгры»), а также Иштван Буйтор, один из главных исполнителей в картине «С Новым годом!» и Ференц Бенце (за роли в фильмах «Нокаут» и «Не высовываться!» — последний поставлен режиссером Яношем Жомбойан).

А. Трошин

ГДР

В ГДР широко отмечается 60-летие советского кино. В крупнейших кинотеатрах, дворцах культуры и клубах проходят фестивали советских фильмов, ретроспективные показы лучших кинолент прошлых лет, встречи с советскими кинематографистами.

Традиционным стал фестиваль советских фильмов, который проводится в столице ГДР Берлине и в других городах республики. На VII фестивале демонстрировался целый ряд картин, ярко отражающих сегодняшний день Советского Союза: зрители ГДР смогли познакомиться с творчеством таких мастеров советского киноискусства, как Василий Шукшин, Георгий Данелия, Николай Губенко. Любители кино вновь оценили талант Михаила Ульянова и Кирилла Лаврова, Станислава Любшина и Лидии Федосеевой-Шукшиной, многих других, хорошо известных в ГДР советских артистов.

Большой резонанс вызвала демонстрировавшаяся на фестивале картина А. Гельмана и В. Трегубовича «Обратная связь». Кинокритики ГДР отмечали, что этот остропублицистический фильм, как и полюбившаяся немецким зрителям «Премия», выполняет важную воспитательную миссию, призывает каждого гражданина помнить о высокой личной ответственности перед социалистическим обществом...

С интересом была встречена картина «Позови меня в даль светлую» Г. Лаврова и С. Любшина. Многочисленных поклонников таланта Шукшина восхитила удивительная правда характеров и жизненных ситуаций, бережно перенесенных на экран со страниц шукшинской прозы режиссерами и артистами.

«Поэтический взгляд на трудное детство», — так определил критик журнала «Фильмшпигель» сущность картины Николая Губенко «Подранки». Этот фильм также получил самую высокую оценку зрителей фестиваля.

Продолжением фестиваля явился показ советских телевизионных фильмов по телевидению ГДР. Внимание зрителей на «малом экране» особо привлекли фильмы «Ирония судьбы», «Дневной поезд», «Дети как дети», «День рождения».

Успешно прошла ретроспектива грузинских фильмов. Были показаны картины основоположников грузинского кино Ивана Перестиани, Михаила Чиаурели, а также работы современных грузинских режиссеров Эльдара Шенгелая, Отара Иоселиани, Тенгиза Абуладзе и других.

Но, пожалуй, самую большую популярность среди фильмов, которые демонстрировались на экранах ГДР, завоевал «Белый Бим Черное ухо» Станислава Ростоцкого. Кинокритик Хайнц Мюллер оценил его как одно из самых талантливых, подлинно гуманистических произведений современного кинематографа. С неизменной любовью встречают немецкие зрители и экранизации русской классики. Сейчас на экранах ГДР демонстрируются «Степь», «Отец Сергий», «Вий», «Женитьба».

В рамках юбилейных мероприятий проходят встречи с советскими кинематографистами. Так, в киноклубе во Фрайбурге, основанном режиссером Куртом Метцигом, состоялись встречи с Донатасом Банионисом, Ларисой Лужиной, Светланой Тома.

К юбилею советского кино приурочен выпуск новых изданий, посвященных советскому киноискусству, организованы выставки киноплакатов.

В. Пронин

Дания

В кинотеатрах Копенгагена с большим успехом демонстрировался фильм «Восхождение» режиссера Ларисы Шепитько.

Критика страны отмечает, что эта советская лента — «одно из самых суровых кинопроизведений из всех когда-либо созданных... Словно завороженные следили зрители за глубоко волнующим, эмоционально насыщенным действием».

Представители различных социально-политических направлений датской прессы и кинокритики сходятся в едином мнении: новая советская картина, посвященная войне, глубокая психологическая драма — один из наиболее значительных фильмов последнего десятилетия. В четких и энергичных графических кадрах фильма датские рецензенты усматривают родство с работами Карла Т. Дрейера.

На проходивших в Копенгагене пресс-конференциях Ларисе Шепитько чаще прочих задавали вопрос: почему именно военная тема привлекла ее, хотя она не была непосредственным участником военных событий?

...«Речь идет об особой духовной памяти народа, как великую ценность хранящей подвиг людей во имя Родины. В войне участвовало поколение наших отцов. Многие не вернулись, и мы в долгу перед ними, мы обязаны рассказать о войне, о героизме и мужестве ее участников»,— отвечала Лариса Шепитько.

Е. Алексеева

Испания

С большим успехом демонстрируется на экранах Испании фильм «Национальное ружье», поставленный известным испанским режиссером Луисом Гарсиа Берлангой по сценарию популярного драматурга Рафаэля Асконы.

Фильмы Берланги, принадлежавшие к направлению социальной сатиры, преследовала франкистская цензура, множество его проектов так и остались неосуществленными. Последняя картина режиссера свидетельствует о верности автора избранному им еще в 50-е годы методу гротескного, иронического преображения действительности — так построены его фильмы «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (1952), «Пласидо» (1961) и «Да здравствует жених и невеста!» (1969).

«Национальное ружье» по жанру — комедия. Фильм вызывает взрывы смеха в зрительном зале, и его создателей радует это; ведь, как замечает сам Берланга, они со сценаристом сознательно «стремились к тому, чтобы публике стало весело». Однако «Национальное ружье», как отмечает критика, это не просто забавная комедия — в ней высмеиваются власть имущие в период франкизма. Министры, управляющие, маркизы, доживающие свой век, господа из «Опус деи» (светской католической организации, имевшей в то время сильное влияние на политическую жизнь страны), фанатичные священники и тут же — юная «старлетка», готовая любой ценой сделать карьеру, и модный газетный репортер — вот те персонажи, с которыми безжалостно расправляются авторы «Национального ружья».

...Герои фильма собираются вместе в одной усадьбе в окрестностях Мадрида каждый уик-энд, чтобы развлечься охотой на куропаток, излюбленным «видом спорта» в светской среде. Через весь фильм проходят явные иллюзии с имевшими место политическими ситуациями, конкретными историческими лицами, которые испанский зритель может легко узнать. Однако сам Берланга утверждает, что его намерения шли дальше: «Это не только критика франкизма, — сказал он о своей картине, — а нечто большее. Речь идет о своего рода дискуссии по поводу коррупции властей... Для меня очень важен тот ф и л ь м, который с о з д а е т в своем сознании каждый зритель под впечатлением увиденного на экране, мысли, ассоциации, раздумья, возникающие у него. Поэтому когда зритель представляет каких-то определенных министров Франко, он вправе это делать, хотя это и не было моим основным замыслом».

Центральный персонаж картины каталонский промышленник Хайме Канивель (его играет популярный актер Хосе Сасаторниль) организует и оплачивает охоту, преследуя одну цель: добиться от министра, чтобы выпускаемые им автоматические сигнальные устройства к дверным замкам вменялись декретом к обязательному употреблению по всей стране.

Хайме приезжает на охоту вместе со своей секретаршей-любовницей Мерсе (Моника Рандаль). Стремление этой пары войти в контакт с важными особами, с тем, кто дергает за ниточки власти, является основной линией всей интриги в «Национальном ружье»...

«Национальное ружье», режиссер Луис Гарсиа Берланга (фото из журнала «Синема Нуови», Испания)

В фильме реализуются многие приемы «комедии-буфф»: здесь и шутовские персонажи, и комически гротескные ситуации, и умелое использование таких языковых средств, как простонародное арго.

Т. Ветрова

Италия

Многие годы оставалась необобщенной и в значительной степени неизвестной не только широкому читателю, но и исследователям большая часть материалов, принадлежащих перу Чезаре Дзаваттини, — статьи, эссе, дневниковые записи, в которых отражены взгляды прославленного драматурга на киноискусство. Первая попытка собрать их воедино была предпринята в 1967 году, когда вышла книга Дзаваттини «Слова через край», однако значительная часть материалов продолжала оста-

ваться в личном архиве Дзаваттини или в досье киноведов, литературоведов и интервьюеров знаменитого теоретика и практика итальянского кинематографа, которого недаром в свое время называли «мозгом неореализма».

Ныне предпринята вторая серьезная попытка донести до читателя богатство и своеобразие теоретической мысли Дзаваттини, его острые публицистические, гражданственные выступления в защиту мира (в 1955 году Дзаваттини был удостоен Международной премии мира), статьи, посвященные демократическому, национальному характеру киноискусства и литературы, его интереснейшие воспоминания, рецензии.

Издательство Бомпиани, которое на протяжении многих лет публикует литературные произведения Дзаваттини-писателя, в начале этого года выпустило три тома, которые можно назвать: «Дзаваттини о кино». Над ними работали несколько человек, в том числе известный критик Мино Арджентьери, ныне возглавляющий комиссию по кино при ЦК Итальянской коммунистической партии. Каждая из этих книг содержит по 400 с лишним страниц убористого текста (общий объем издания — примерно 50-60 печатных листов!), но составители, однако, указывают, что и это издание не претендует на исчерпывающую полноту и ряд материалов в эти три тома не вошли.

Кинодраматургические произведения Дзаваттини, так же как его повести, рассказы, пьеса, тоже не входят в трехтомник (они неоднократно публиковались отдельными изданиями).

Все материалы сгруппированы в три большие раздела: «Неореализм и так далее», «Хватит сюжетов!» и «Кинематографический дневник».

«Неореализм и так далее» охватывает выступления, статьи, речи, высказывания Дзаваттини, в которых он, начиная с конца 30-х годов, в самой различной форме — от парадоксальной шутки до искусствоведческой статьи — излагал взгляды на кино с единственной по-существу целью: сформулировать, обосновать теоретическую базу неореализма. Многие мысли Дзаваттини, высказанные в тот период, не только не утратили своего значения для итальянского киноискусства, но и прямо обращены в современность, они как бы устанавливают тесную связь неореализма с прогрессивным итальянским кинематографом сегодняшнего дня.

Тому предпослана большая статья, принадлежащая перу Арджентьери, а заключает его взятое им у Дзаваттини специально для этого издания интервью, в котором автор дает оценку неореализму с позиций сегодняшнего дня.

Том «Хватит сюжетов!» (эти звучащие парадоксально слова некогда были произнесены самим Дзаваттини, требовавшим отказа от «выдуманных историй» и максимального приближения к подлинной жизни) содержит множество сюжетов, взятых из жизни и записанных Дзаваттини, их хватило бы, как отмечали критики, на сотни фильмов. К сожалению, большинство из них остается до сих пор неиспользованными.

В томе «Кинематографический дневник» собраны избранные дневниковые записи, которые Дзаваттини ведет уже почти сорок лет. Здесь по крупицам рассыпаны интереснейшие мысли и воспоминания, факты и характеристики, помогающие воссоздать историю итальянского кино и понять многие ныне происходящие в нем процессы...

Сейчас Чезаре Дзаваттини 77 лет, однако он бодр, полон творческих сил.

Как сообщают газеты, он снимает сейчас фильм по собственному сценарию, и значит, дебютирует как режиссер. Вышла из печати книга его стихов, антифашистское эссе-повесть «Ночь, когда я дал пощечину Муссолини». В Риме открылась выставка живописных и графических работ Дзаваттини, созданных в последние годы (Дзаваттини известен и как художник).

А. Богемская

Польша

Как сообщает журнал «Фильм», посещаемость советских фильмов в Польше за последние годы возросла более чем вдвое (с 9,4 миллиона зрителей в 1971 году до 21,2 миллиона в 1977 году). Всего за эти семь лет работы советские картины увидели свыше 100 миллионов человек.

«Этот возрастающий год от года интерес к советским фильмам в нашей стране, — отмечает журнал, — является следствием успехов советского кино, которое все полнее отвечает самым строгим требованиям зрителей, а также — результатом многочисленных мероприятий по пропаганде советского кинематографа, проводимых в Польше». Наиболее крупные из этих мероприятий — ставшие традиционными в последние годы «Весенние встречи с советским фильмом» и Дни советского кино, которые в конце 1978 года проводились уже в тридцать второй раз.

●

Молодой режиссер Витольд Ожеховский, работавший раньше на телевидении, готовится к своему кинематографическому дебюту.

В интервью журналу «Экран» режиссер рассказывает: «Мой будущий фильм «Смертный приговор» посвящен событиям второй мировой войны, судьбе двух молодых подпольщиков. Они приводят в исполнение смертные приговоры, вынесенные Сопротивлением агентам немецкой полиции и гестапо, коллаборационистам, деятельность их является ответом на преступные акции гитлеровцев в оккупированной Польше. Действие происходит в 1943 году на Замостье в период проведения нацистами так называемого «эксперимента Гиммлера», который заключался в насильственном переселении поляков. Первая фаза «усмирения» коснулась 200 тысяч жителей Замостья. Такая же судьба была уготована восьми миллионам поляков из юго-восточных районов, а позднее — миллионам жителей оккупированной части Советского Союза. Целью эксперимен-

та было «изыскание жизненного пространства для представителей арийской расы». Славян, этих «недочеловеков» в фашистском понимании, предполагалось частично уничтожить, а оставшихся в живых превратить в рабов. В фильме будет рассказано о том, как провалился этот чудовищный план гитлеровцев.

Тема картины очень важна для меня лично. Мой отец был замучен в гестапо за подпольную деятельность. Я хотел бы художественными средствами рассказать о судьбах наших отцов, о том, какими они были...»

Г. Фролов

●

Януш Кидава считается в Польше одним из виднейших режиссеров-документалистов. В прошлом году полнометражным фильмом «Горизонтальный пейзаж» он дебютировал в игровом кино. Действие этой картины, сценарий которой написал сам режиссер, разворачивается на строительстве крупного промышленного предприятия.

— В свое время, — рассказывает Кидава, — я снял два документальных фильма о строительстве металургического комбината «Катовице»: «Искатели завтрашнего дня» и «Человек с цифрой». — Старался передать в них атмосферу большой стройки. Однако интересовало меня не столько строительство как таковое, сколько люди, их судьбы, дела, проблемы, их увлечения... И уже тогда я подумал, что это прекрасная тема для художественного фильма...

Возведение металлургического комбината «Катовице» было в 70-е годы крупнейшей стройкой страны, куда стекались тысячи людей со всей Польши.

— В начальный период строительства, — продолжает Я. Кидава, — ежедневно на строку приезжало большое количество людей разного возраста, разных жизненных позиций. И мне захотелось «раскрыть» эту на первый взгляд безликую толпу, рассказать о том, что волнует каждого. А это уже не умещалось в рамки документального фильма. Я многое узнавал из воспоминаний, рассказов рабочих, из забавных историй, сохранившихся в памяти старожилов, — из всей этой своеобразной мифологии большой стройки...

На фестивале фильмов о труде, проходившем в Люблине, «Горизонтальный пейзаж» получил приз зрителей, а жюри конкурса VI международных киновстреч «Молодые и кино», которые проходят в Кошалине, наградило фильм Януша Кидавы специальным призом.

В. Фенченко

Филиппины

Филиппинское кино почти неизвестно за пределами страны, несмотря на то, что здесь выпускается ежегодно более ста фильмов. Однако на Каннском фестивале 1978 года внимание критики и зрителей привлекла демонстрировавшаяся там картина «Инсанг». После ее выхода на французские экраны газета «Юманите» писала: «Теперь мы знаем, что на Филиппинах появился свой выдающийся режиссер. Его имя — Лино Брока»...

На первый взгляд «Инсанг» — банальная мелодрама: в шумной приморской деревне Тондо живет семнадцатилетняя прачка Инсанг. Ее мать, которую бросил муж, торгует на рынке рыбой. Неожиданно мать и дочь становятся соперницами: им обеим нравится молодой красивый крестьянин из соседней деревни...

Рецензент газеты «Монд» отмечал, что фильм стал настоящим открытием, потому что «сквозь мелодраматическую канву проглядывает неприукрашенная действительность, правда о людях, живущих в нищете, обреченных на потребление третьесортной продукции американской «масс-культуры», безработицу».

Изображение филиппинской реальности в фильме Лино Брока отмечено высоким гуманизмом — без излишней сентиментальности или натурализма, что, как подчеркивала критика, позволяет сравнивать эту картину с работами Акиры Куросавы.

«Инсанг» — это также открытие таланта молодой актрисы Хильды Когонель. Ее игра и игра ее партнеров по фильму, отмечалось в рецензиях, сродни манере актеров итальянского неореализма: обобщающий образ действительности передается ими через мельчайшие бытовые подробности, через психологическую нюансировку типических характеров. Фильм Лино Брока, как и предыдущие его работы (режиссер начал работать в кино в 1970 году и с тех пор снял 15 фильмов), принципиально отличается от стандартности филиппинской кинопродукции, чаще всего имитирующей второсортные голливудские поделки...

Кино — самый популярный вид искусства на Филиппинах, где телевидение не является конкурентом кинематографа, поскольку оно существует лишь в трех крупнейших городах страны. В других же городах и в сельской местности кинотеатры, по свидетельству филиппинской прессы, заполняются с восьми часов утра до полуночи. Финансируют филиппинскую кинематографию китайцы, живущие в Гонконге,— прокатчики гонконгских фильмов «кун-фу» (каратэ), которые рассматривают Филиппины как один из основных рынков сбыта своей продукции. Ими контролируется вся система кинопроизводства и проката фильмов.

Один из немногих кинематографистов, которым удалось высвободиться из-под власти гонконгских кинобоссов, стал Лино Брока. В одном из интервью, данном им во время Каннского фестиваля, режиссер так рассказывает о своей работе:

«Я уже много лет стараюсь поведать миру правду о моей стране, которую не узнаешь по развлекательным фильмам. Однако, чтобы создать то, что я хочу, я все-таки в какой-то мере должен считаться с требованиями кинорынка, иначе я разорюсь, а найти про-

дюсера для реализации моих проектов невозможно. Приходится работать в труднейших условиях: не хватает денег, не хватает пленки, я вынужден снимать по 600 метров полезного материала в день. Поэтому съемки моих фильмов предваряются долгой и тщательной подготовкой; это касается декораций, костюмов, света и т. д. С каждым актером я подолгу репетирую. Я не позволяю ни малейших отклонений от установленного порядка: строжайшая дисциплина, никаких опозданий. Мне заранее известно, сколько будет длиться каждая сцена. Все мои фильмы снимают только операторы, умеющие работать быстро, почти репортажным методом: по этим же критериям я подбираю и съемочные группы...

Собственно говоря, я — театральный режиссер. Со своим театром я объездил все Филиппины, часто привлекая к участию в спектаклях непрофессиональных актеров, находя их среди зрителей и давая им, таким образом, возможность говорить со сцены о тех проблемах, которые их волнуют. Пожалуй, отсюда в моих фильмах — интерес к социально-общественной тематике... Мне радостно сознавать, что мои работы вызывают интерес у самых широких слоев населения Филиппин, узнающих в картинах самих себя, свою среду, свои жизненные обстоятельства, свои чувства. Ведь народные массы в нашей стране лишены общения с подлинной культурой и питаются отбросами американской «масс-продукции». Свою задачу как художник я вижу в попытках повысить культурный уровень народа, делая это, разумеется, постепенно, шаг за шагом. Герои моих фильмов — это мои соотечественники, не примирившиеся со своей трудной, зачастую трагической судьбой...

Я бы хотел, чтобы народ моей страны понял, что нельзя сдаваться, отступать, опускать руки в справедливой борьбе за лучшую жизнь».

В. Юрьев

Франция

«Ключ в двери» — так называется роман французской писательницы Мари Кардиналь, ставший во Франции бестселлером. Экранизация этого произведения — одиннадцатая по счету работа режиссера Ива Буассе. Буассе известен советскому зрителю как автор остросоциальных политических картин — таких как «Похищение», «Следователь по прозвищу «Шериф». Им создан также фильм «В день праздника», раскрывающий сущность расизма, картина «Р. А. С.», повествующая о войне в Алжире.

— Главная героиня моей новой картины, — рассказывает Ив Буассе в интервью журналу «Синема франсэ», — переживает крушение окружающего ее привычного мира. На ее глазах обесценивается все, во что она верила. Уже давно я собирался сделать фильм с Анни Жирардо в главной роли. Поводом для нашей встречи и послужила книга Кардиналь.

...Мари преподает французский язык в лицее. Ее считают внимательным, чутким педагогом, чьи отношения с учениками строятся на откровенной дружеской основе. Мари разведена, у нее трое детей. Им Мари не привыкла ни запрещать, ни приказывать. Взаимоотношения учительницы со своими воспитанниками не ограничиваются стенами лицея. Вместе с детьми она приходит к мысли всегда оставлять ключ в своей двери с тем, чтобы любой ученик мог когда угодно войти в квартиру — перекусить, послушать музыку. Но вот среди учеников Мари появляется Лоран — отъявленный хулиган, исключенный из многих школ. Его единственное увлечение — гонки на мотоцикле. Лорану удается завоевать авторитет среди учеников класса. Попав под его влияние, они начинают избегать прежде любимую учительницу. Отчуждение возникает даже между Мари и ее детьми. Глубоко переживая этот разрыв, Мари впадает в отчаяние.

Но многое меняется после ее встречи с молодым врачом Филиппом. Возникшее чувство возвращает Мари жизненную силу и былую энергию.

В картине «Ключ в двери», как и в других своих работах, режиссер старается затронуть темы, волнующие его соотечественников. Так, постановка «Шерифа» была осуществлена, когда после нескольких скан-

«Ключ в двери», режиссер Ив Буассе (фото из журнала «Синема франсэ», Франция)

дальных судебных процессов французы широко обсуждали недостатки своей судебной системы. Сегодня одной из главных проблем, волнующих французское общество, является проблема воспитания подрастающего поколения. Что такое правильное воспитание? Как вести себя с подростками? Где грань между мягкостью, гуманностью и малодушием, слабостью в подходе к детям? Эти вопросы нашли свое отражение в новом фильме Буассе.

Каковы планы Ива Буассе на будущее? Давней мечтой режиссера остается постановка «Мартина Идена» по Джеку Лондону. Ив Буассе уже создал первый вариант сценария. Но, по словам режиссера, он пока еще не чувствует себя готовым осуществить его постановку. «Я многого жду от этого фильма, — говорит Буассе, — и не слишком тороплюсь...»

Ю. Чижова

Швеция

Швеция с ее восьмимиллионным населением занимает сегодня 12-е место в мире по количеству импортируемых американских фильмов. Монополия кинематографа США на шведском экране вот уже не первый год является почти абсолютной, так что Швеция превратилась в настоящую «землю обетованную» для Голливуда.

Фильмам любой другой страны, особенно социалистической, нелегко поэтому пробиться к шведскому зрителю. Тем более заметным событием нужно считать недавнее появление в шведском прокате «Премии» и «Соляриса», ранее уже демонстрировавшихся по телевидению. До этого большой успех у критики и зрителей имели «Белый пароход», «Подранки», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Восхождение». Отмечая высокие художественные достоинства этих картин, шведский критик Бауман, в частности, подчеркивал, что они в первую очередь привлекают богатством мысли и обладают способностью влиять на зрительский вкус, что является очень важным качеством, «которое, к сожалению, исчезает в западном кино».

Впервые за всю историю национального кинопроката советский фильм «Дерсу Узала» (в Швеции он шел под названием «Проводник») вошел по кассовым сборам в число «фильмов-миллионеров». Кстати, интересно вспомнить, что в свое время некоторые шведские прокатчики, имеющие, как они полагали, «острый нюх» на «запросы публики», даже не досмотрели «Дерсу Узала» до конца, усомнившись в будущем успехе картины в Швеции. А фильм остается на экранах страны вот уже третий год! Не по одному месяцу шли в первоэкранных залах «Подранки», «Неоконченная пьеса для механического пианино», четвертый месяц подряд демонстрируется в кинотеатрах Стокгольма и других городов «Солярис».

В прошлом году с большим успехом по шведскому телевидению были показаны фильмы «золотого фонда» советского киноискусства — «Земля», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Стачка», «Иван Грозный», а также картины, сделанные в последние 10—15 лет, в том числе «Иваново детство», «Самый жаркий месяц», «Ключ без права передачи», «И тогда я сказал — нет...». Самые юные шведские зрители с удовольствием смотрят по телевидению советские мультипликационные ленты.

Фильмы из Советского Союза могли бы, вне всяких сомнений, еще чаще появляться на телевизионном экране, однако этому препятствует негласно установленная квота, ограничивающая показ советских картин по шведской телесети, в то время как американские и английские программы буквально наводнили телеэкран страны. Добавим, что реакционные круги Швеции ведут систематическую кампанию, требуя бойкотировать наше киноискусство, устраивают демонстрации против показа советских фильмов и фильмов других социалистических государств в кинотеатрах и по телевидению. «Не заразитесь, болезнь называется — коммунизм», — такими листовками были, например, заклеены афиши Недели советских фильмов в Стокгольме в 1976 году...

Вместе с тем прогрессивная общественность страны и реалистически мыслящие деятели шведского кино и телевидения все с большей отчетливостью сознают, что художественная культура, кинематограф социалистических стран представляют собой неотъемлемую часть мировой духовной культуры, и потому достижения киноискусства мира социализма невозможно замолчать или игнорировать. Эти достижения выглядят особенно впечатляюще и наглядно на фоне кризиса, которым охвачена социальная и культурная жизнь капиталистических государств. В Швеции, как и в других буржуазных странах, многие зрители хотят видеть в кинематографе не одно лишь средство развлечения, они ищут на экране ответы на жгучие вопросы современности, ждут от кино глубины мысли, правды о современном мире и человеке. Не удивительно поэтому, что киноискусство СССР приобретает в Швеции все большее число поклонников. Этот процесс постепенной переориентации киноаудитории в стране, где буржуазная «массовая культура», коммерческий кинематограф США в особенности, имеет традиционно прочные позиции, весьма симптоматичен: он отражает ситуацию, характерную и для других сфер культурной жизни страны.

Г. Шуваев
Стокгольм

В подготовке материалов номера принимали участие корреспонденты ТАСС за рубежом: М. Артюшенков, А. Бабенко, И. Голубев, Н. Геронин, А. Журо, Р. Князев, В. Лагутин, Л. Латышев, В. Сорокин, И. Хильберт.

А. Лапшин,
А. Сахаров,
Р. Тюрин,
В. Черных

Вкус хлеба

Фильм второй

Хлебный дождь

«Вкус хлеба».
Кемелов — И. Ногайбаев,
Веденин — Н. Еременко-старший,
Коровин — И. Агафонов

...Серебристыми волнами перекатывалась бескрайняя ковыльная степь. Настороженно посвистывали суслики: среди дикого степного пространства стояла длинная шеренга тракторов.

Перед этой громадой техники собрались все новоселы и аульчане.

Холодный весенний ветер теребил красные флажки на кабинах, полы плащей, края косынок.

Сечкин, как главнокомандующий на параде, проскакал на белом коне вдоль строя тракторов, остановился у головной машины, приказал Толику, молодому трактористу:

— Пошел!

Трактор взревел, чуть проехал — прицепщик, бывший табунщик Мирас, опустил корпуса плуга.

Они врезались в почву, отваливая жирные, тяжелые пласты веками непаханной земли...

22 апреля 1954 года

Люди притихли. Мать Мираса тихо прошептала:

— Да поможет вам Дихан-баба, покровитель хлебопашцев, благослови господь!

Первая борозда уходила вдаль ровно, точно ее чертили по линейке. Метров через сто трактор остановился. Все увидели, как Толик влез на кабину, поглядел на свою работу — и вдруг очень высоко, в самое небо зашвырнул шапку.

Ему ответило могучее, дружное «ура»...

...От горизонта до горизонта раскинулась черная, подготовленная под посев пашня.

Среди распаханных полей верхом на лошади трусил Сечкин.

Впереди показался грузовик. Поравнявшись с Сечкиным, он остановился, из кабины высунулся экспедитор, в кузове поднялся на ноги Мирас.

— Ну, мы поехали, — доложил Шамба. — Еще какие-нибудь поручения будут?..

— Слушай, сылашара, — попросил директор, — выбей еще хоть один С-80!.. Позарез нужен!

— Выбью, сыхаара, — пообещал Шамба. — Один.

— Лекарства бери все, какие есть!

— Все возьму, сыхаара...

— И учебники! — вспомнил директор. — Учебники не забудь! Тоже — какие есть!

— Не забуду, сыхаара...

— И еще... — Сечкин полез в карман, достал запечатанный конверт. — Вот, письмо опусти...

— Опущу, — Шамба сочувственно посмотрел на погрустневшего директора. — Авиапочтой пошлю!..

— Абзирас! — по-абхазски попрощался Сечкин с Шамбой, протянул руку Мирасу: — Смотри, чтоб на одни пятерки! — предупредил он. — А то стипендию платить не буду!..

Мирас кивнул, грузовик тронулся и понесся в степь...

Саман делали на берегу реки. Для этого распахали глинистую низину, налили в нее воды, насыпали соломы и перемешали с жидкой глиной.

Всем этим занималась бригада девушек во главе с востроносой Олей. Саманные кирпичи они делали вручную, набивая вязкое месиво в деревянные формы и складывая потом для просушки живописными пирамидами. Между ними ходил Коперник, проверял качество кирпича.

Подъехав, Сечкин прокричал:

— Бог в помощь, дорогие подруги дней моих суровых!

— Спасибо! Сами справляемся! — бойко ответила бригадир Оля. — Триста блоков сегодня наштамповали, а вы до сих пор вывезти не можете! Зря, что ли, стараемся? Да и от скуки здесь помираем!..

— Ты бы хлопцев нам прислал, директор! — попросила Надя. — Хоть самых никудышных, лишь бы неженатых!.. Все тогда веселее было бы!

— Нету парней, девчата! — ответил директор. — Одни пашут, другие строят. Один я без дела шатаюсь...

— Так оставайся с нами! — предложила Надя. — Ты ведь у нас вроде как человек неженатый...

На нее цыкнули, она смущенно примолкла.

К Сечкину подошел Коперник, решительно объявил:

— Посылай в Москву!

— Зачем? — опешил Сечкин.

— Кирпичные прессы выбивать! Пора кончать эту самодеятельность!

— Денег нет, — отрезал директор.

— Есть.

— А я говорю — нет!..

Сзади к ним подошла молодая тихая женщина из бригады саманщиц. Сечкин обернулся, спросил:

— Тебе чего?

— Вот... — негромко проговорила женщина и протянула ему конверт.

— Что это?

— Вы прочтете, вы узнаете... — торопливо сказала женщина. — Вы после, ладно?.. — и побежала к подругам.

Сечкин недоуменно пожал плечами и, повертев конверт, сунул его в карман.

— Ну? — повернулся он к Копернику.

— Ты поселок собираешься строить? — продолжил Коперник.

— Да. Из самана. Отличный, между прочим, оказался материал!..

— Для временного строительства — да, — согласился Коперник. — Но через два-три года ты эти халупы все равно сломаешь и начнешь ставить кирпичные дома. Рано или поздно люди потребуют удобств! Горячей воды, туалета в доме и даже ванной. А мы это сможем дать им уже через полтора года!

— А сколько это будет стоить — ты подумал?!

— Что касается затрат, то со своими саманными коттеджами ты понесешь их в несколько раз больше! А кирпичные дома дадут только экономию! — наседал Коперник.

— Объясни.

— Первое, — загнул Коперник палец. — Люди меньше будут болеть: они перестанут выбегать из тепла на мороз и сидеть там на дырке со спущенными штанами. Прямая материальная выгода: меньше на бюллетене — больше на производстве!.. Что касается женщин, то они без простуд начнут чаще рожать, и рожать не кого-нибудь, а коренных целинников!

Сечкин улыбнулся.

— Второе, — продолжал Коперник. — Из-за этих же удобств к нам охотнее поедут новые кадры. И молодежь, которая здесь вырастет, тоже не побежит. То есть мы решим проблему текучки!.. Наконец, самое важное: у людей будет хорошее настроение. А значит — и работа пойдет лучше!.. Ну, и еще целая куча такой вот невидимой экономии... — закончил он.

Директор некоторое время молчал, потом посмотрел на главного инженера, сказал:

— Я подумаю, Илья. Сейчас ничего не скажу, но подумаю...

И, пришпорив коня, поскакал в совхоз.

Центральная усадьба совхоза «Бескрайний» вытянулась двумя рядами сборно-щитовых и саманных домов, по пятнадцать в каждом ряду. Выделялось самое фундаментальное сооружение совхоза — деревянная столовая. На отшибе — баня. Под навесом ремонтная мастерская, она же и гараж. Рядом расположилась конюшня.

Строительство поселка продолжалось: в конце улицы достраивались два четырехквартирных дома, уже стояли стены школы и клуба.

У конторы Сечкина поджидали молодые механизаторы — Волжанин, Толик и молодой солдат.

— Степан Алексеевич, — обратился к директору Волжанин, когда тот спешился, — мы на сколько дней посевную запланировали? На десять?

— Да, — ответил Сечкин. — И ни дня больше. А то почву пересушим.

— А мы вот подсчитали — за неделю можно отгрохать!

— Как это?

Толик пояснил:

— Удлинить сцепку и прицепить к ней четвертую сеялку!

— Мы посчитали, — сказал молодой солдат. — При четырех сеялках можно каждый день засевать на 25% больше!

Волжанин добавил:

— И заработок поприличней...

— Так-то оно так, — протянул Сечкин. — А ДТ эту сеялку потянет?

— За милую душу! — заверил Толик. — Со свистом смолить пойдет!

— Поля-то здесь ровные, как стол, сухие, — добавил Волжанин.

— А что?! Молодцы! — похвалил директор. — Давайте пробовать!

— А как пробовать, если механик уезжает? — огорченно спросил молодой солдат.

— Как уезжает? — всполошился Сечкин. — Это накануне посевной-то?! Никаких отъездов! А ну, пришлите его ко мне!..

И, нахмурившись, скрылся в конторе...

Обстановка в конторе была нехитрая: стол, стул, по стенам — две лавки. Полевой телефон.

Сечкин сел за стол, достал из кармана письмо, что дала ему женщина на саманорезке, молча прочел его.

Потом отложил на угол стола, крикнул:

— Секретарь!

Явился хромой, но юркий мужичок.

— Сыщи тетю Веру и Хлыстикова. Из стройбригады, знаешь такого?

Секретарь кивнул, поспешно уковылял.

Сечкин принялся просматривать деловые бумаги. Все бумаги он читал вслух, но — на свой лад:

— Тарара-тарара-тарара-пам-пам... Не пойдет!..

Или:

— Шурум-бурум-трах-пах! Так, опять треплется!.. Тили-тили-тили-бом! Ладно, пока подпишу!..

В конторе возник очень смешной человек.

— А. Носов... — сказал Сечкин, — опять за авансом?

Носов скромно кивнул. Сечкин сложил огромную дулю и на всю длину руки вытянул ее через стол. Носов отвернулся, сказал:

— Неэстетично, Степан Алексеевич.

— А пить?.. — произнес директор. — Как свинья!..

— Неточный образ, — тускло ответил Носов. — Свиньи не пьют.

— Вот именно! — подтвердил Сечкин. — Даже они!.. А ты всего полмесяца как 700 рублей получил!

— Так ц е л ы х полмесяца.

Директор замолк, вгляделся в Носова. Затем совсем в ином тоне проговорил:

— Ты, Носов, вроде неглупый человек... Я вот, например, тоже иногда выпиваю. Но каждый день-то зачем?

— Скучно, — ответил Носов.

— Почему?

— У меня к технике призвания нет. А потом — я не каждый. Я только по праздникам.

Сечкин спросил:

— Ты весь прошлый месяц пил?

Носов кивнул, спокойно ответил:

— У меня был день рождения.

— Все тридцать дней?

— Да! — ответил он. И с достоинством произнес: — Я подкидыш! Я знаю, что родился в апреле, а какого числа — неизвестно.

— Ты пропустить боялся? — догадался директор.

— Абсолютно точно.

— Ладно. А в позапрошлый почему?

— Тоже по праздникам.

— Каким? Религиозным?

Носов обиделся, сказал:

— За кого вы меня принимаете?

— Тогда по каким же?

— Аванс дадите — скажу...

— Говори! — приказал Сечкин.

— По поэтическим...

— Не понял?..

— В марте, например, — стал перечислять Носов, — бывает день первой сосульки. В апреле — торжество первого дождя. В июне — день первого одуванчика. В июле — самого жаркого солнца...

Директор захохотал, потом вдруг спросил:

— Ты чего на целину приехал?

— Странный вопрос, — ответил Носов. — По велению сердца! А потом — материал собираю.

— Какой?

Носов пожал плечами, сказал:

— Так я ж пьесы пишу!

— Иди ты! — изумился Сечкин.

— Не верите — могу прочесть.
— Как?
— А я их все наизусть помню.
— Ну валяй!
— Она, правда, неоконченная, — предупредил Носов.
— Тем более! — подтолкнул его директор. — Я, может, подскажу что!
Носов заложил руки за спину, поднял глаза к потолку... Потом спохватился, спросил:
— А аванс?
— Дам, дам! Только как называется?
— «Первая борозда».
— Молодец, давай!
Носов принял прежнюю позу, с выражением произнес:
— «Степь!.. Вправо, влево, вперед и назад! Кругом степь!.. Голодная степь! Очень!.. Стоит сто тракторов!..»
— Девяносто, — поправил его Сечкин.
— Сто!
— У нас было девяносто, — повторил директор. — Не по жизни!
— Сто — символ! — сказал Носов. — А что такое девяносто?.. Цифра — и все!
— Ладно, ладно... Давай дальше!
— Там так... — пересказал Носов: — «Трактора взревели, поехали, начали пахать». Но суть не в технике, а в моих героях. У них случилась беда: от трактора оторвался плуг. И тут — самое главное: разговор, который произошел между ними... — Он опять спрятал за спину руки, глянул на потолок и зачитал:
— «Тракторист (высовываясь из кабины):
— Ах, тудыт-растудыт! Опять ты, Надька, напортачила?!.
Надька (прицепщица):
— Сам, тудыт-растудыт! Твой трактор, ты и смотри за ним!..
Появляется бригадир (подбегая):
— Вы что ж, тудыт-растудыт-перетудыт!!! Почему такая безответственность?»
Сечкин откинулся на стуле и зашелся. До слез...
— Чего смешного? — произнес Носов. — Все правда!
Директор наконец отер кулаком слезы, протянул:
— Да-а... — И похвалил: — Молодец! Здорово!
Носов недоверчиво спросил:
— Серьезно?
— Пиши! — сказал Сечкин. — Но не пей!
— Почему?
— Талант загубишь! И вот что: бери на себя клуб!
— Какой?
— Вот достроим — и руководи! Вечера, танцы, пьесы — что хочешь!
— Неясно, — произнес Носов. — Увольняете меня, что ли?
— Перевожу на более ответственную работу! В тракторах ты не мастак, а в этом деле, чувствую, у тебя голова заработает...
— А аванс?
— Бери! Скажи главбуху, я...
Вошла тетя Вера.
Сечкин тотчас взял с угла стола письмо, сказал:
— Вот, тебе! Ты у нас местком, разбирайся...
Носов потихоньку убрался.
Тетя Вера прочла:
— «Заявление. Прошу принять меры. Нет сил. Я и так и этак, а он свое — бьет по лицу и ругает матерными словами. У нас пятилетняя дочь. Я бы ничего, но она видит. Не говорите про мою бумагу, будет хуже. Хлыстикова Мария...»
Дверь в это время отворилась, на пороге предстал шустрый, выбритый человек. Вытянувшись по стойке смирно, он четко отрапортовал:
— Товарищ директор, рядовой целинного фронта Хлыстиков по вашему приказанию явился!
Сечкин только хмуро поглядел на него, а тетя Вера медленно подошла, всмотрелась.
Хлыстиков озорно подмигнул ей, спросил:
— Как дела, теть Вер?
— Ничо... — ответила она.
И вдруг крепко саданула его в ухо. Хлыстиков отлетел под лавку, очумело замер.
— Встань! — сказала ему тетя Вера.
Он отрицательно замотал головой и, ища поддержки, поглядел в сторону директора.

Сечкин отрешенно молчал, словно вообще здесь не присутствовал.

Тетя Вера произнесла:

— Если еще раз свою супружницу пальцем тронешь, башку оторву! И матерными словами не смей! Понял?

Хлыстиков наконец ответил:

— Я это... Я один раз всего... И спросил: — Нажаловалась?

— Соседи сказали... Вставай!

Он неуверенно поднялся.

— Иди! — сказал ему директор. — И знай: если опять что с женой, бить буду уже я! Тоже без свидетелей!

Хлыстиков часто закивал и мигом исчез.

Директор и председатель месткома некоторое время молчали. Потом Сечкин произнес:

— Ты это... На заочные курсы поступи. Марксизма-ленинизма...

— Зачем?

Он улыбнулся, ответил:

— В ухо — это всякий может! А ты на политической должности!..

Оба рассмеялись.

В вагон вошел угрюмый мужчина.

Оборвав смех, Сечкин сразу встал из-за стола, быстро прошел к нему и с ходу плюхнулся перед ним на колени. Лоб он упер в пол, рядом с его замызганными сапогами.

Угрюмый человек растерянно поглядел на тетю Веру. Та развела руками и осторожно удалилась.

Директор продолжал недвижно стоять в той же позе. Мужчина чуть отступил от него, выговорил:

— Вы что?.. Чего это?

Сечкин переполз к его ногам, опять замер.

— Да будет притворяться-то! — раздраженно произнес угрюмый человек. — Ну, что я вам?!

Директор непоколебимо стоял на четвереньках.

— Я же всего механик! — снова сказал мужчина. — Чего вам за меня держаться-то?.. А у меня сын. Не хочет сюда ехать, понимаете? Ну, что я могу сделать?!

Сечкин не двигался.

— Из армии он только вернулся... Ему же на ноги надо помочь встать, Степан Алексеевич!.. А потом — не могу я здешнюю воду пить! Все соленое! И компот, и чай... Ну, отпустите!

Директор продолжал стоять на коленях.

— Да встаньте же... Лоб вон испачкаете...

Сечкин словно умер.

Мужчина долго, мучительно глядел на его согнутую спину.

— Ну ладно! — вдруг зло решил он. — Пусть! Посевную закончим — все! Вы тогда хоть на чем стойте!.. — и быстро пошел из вагона прочь.

Зазвонил телефон. Директор тотчас поднялся, схватил трубку.

— Да! — крикнул он. — Фу, фу, алло!.. Да, я!.. Я, товарищ Ерошин! Нормально!. — Он что-то выслушал, проговорил: — Так это же... — Посерьезнел, надолго замолк. Наконец произнес: — Не знаю. По-мо...по-моему, это неверно, товарищ Ерошин! С этим сбродом мы всю Целину скомпрометируем! Я хочу ска... — Он опять резко осекся и стал слушать. Лицо его все больше мрачнело. — Понимаю, что приказ. И все же...

С той стороны резко положили трубку. Сечкин отстранил от уха свою, поглядел на нее, медленно положил на рычаг. Потом тяжело навалился на стол локтями, крикнул:

— Секретарь!.. Зови Угрюмова. Поедем.. пополнение встречать.

Товарняк был оцеплен милицией.

Изнутри по стенам вагонов колотили ногами, орали. На перроне стояли директора окрестных совхозов с парторгами, секретарь райкома комсомола Сатаева, секретарь райкома партии Владимир Ерошин, его младший брат Василий — уже в милицейской форме — и Кашкин.

— Еле обратно в вагоны загнали, — доложил Василий Ерошин.

— Как? — поинтересовался Сечкин.

— Объявили, что поезд уходит... — усмехнулся Кашкин.

Секретарь райкома процедил:

— Ничего... К утру протрезвеют — распределите.

— Какие наши? — деловито осведомился Угрюмов, стоящий рядом с Сечкиным.

— Любой вагон. Каждому совхозу — по вагону.

Сатаева покосилась на Ерошина, сказала с горечью:

— И все-таки не понимаю: как можно на всенародный подвиг посылать кого попало, спихивать с рук ненадежных людей?! «Пускай, мол, там исправляют, а нам лишь бы избавиться!..»

Ерошин резко обернулся, произнес:

— Товарищ Сатаева! Нам направили кадры!.. — И поправился: — Ну, еще не кадры, конечно... Но это люди! Это, между прочим, наши советские люди... и мы обязаны с ними работать! — Он повернулся к Сечкину. — Вам что, люди не нужны?.. Досрочно освобожденные люди, которые могут... должны работать! Не нужны они вам?!

— Нужны...

Сечкин замкнулся, замолчал.

Утром он отодвинул у одного из вагонов наружную задвижку, постучал кулаком в стенку вагона, крикнул:

— Подъе-ом!..

Из вагона отозвались:

— У нас голодовка!

И после короткого, но мощного хохота добавили:

— Отвечать теперь за нас будете!

Кашкин и Василий Ерошин с группой милиционеров напряженно ожидали разворота событий у домика разъезда.

— Правильно, — одобрил Сечкин, — голодайте! С похмелья полезно...

Его спросили:

— Ты кто?

— Директор совхоза.

— Чего надо?

— В сельское хозяйство пришел агитировать...

В вагоне загалдели, вразнобой посыпалось:

— Пошел!

— Мотай отсюда!

Сечкин дождался тишины, сказал:

— Так просто я никогда не ухожу.

Кто-то удивился:

— Во пень!.. Сам напрашивается!

В вагоне на некоторое время притихли. Потом дверь отодвинули — и тотчас захлопнули: проверили — один он или нет.

Вслед за этим она широко раздвинулась, несколько рук разом схватили Сечкина за шиворот и втянули в вагон. Дверь со стуком закрылась снова.

Стоя на коленях, директор присмотрелся к полутьме вагона, различил человек сорок небритых, опухших от пьянства людей. В основном молодых. Они тоже угрюмо рассматривали его.

Сечкин встал, бойко спросил:

— Ну, что приуныли, братцы?

Какой-то мрачный верзила вопросом ответил:

— А ты с чего такой веселый? — И добавил: — Обмылок...

Сечкин укоризненно посмотрел на него, сказал:

— А вот маленьких обижать нехорошо. — И пообещал: — Разозлюсь, дам шелобан — башка отскочит...

Все захохотали, верзила нагнул голову, закричал:

— Бей!.. Мне давно жить надоело! Умоляю! Бей!

— После, — сказал Сечкин, — сейчас времени нет. — Он шагнул было вперед — и вдруг грохнулся на пол: верзила подставил ему ногу.

Все вновь загоготали.

Сечкин поднялся, спокойно сказал верзиле:

— За это ты у меня вместо трактора работать будешь.

Тот капризно ответил:

— Трактором не хочу, — комбайном!

— Для комбайна, — парировал Сечкин, — у тебя в башке шестеренок маловато...

— Агитируй! — вдруг приказал ему кто-то сзади.

Сечкин замолк, приоткрыв рот, уставился на красивого мужчину лет сорока. Он сидел за табуретом на каком-то чурбане и спокойно брился. Перед ним стоял молодой парнишка с зеркалом в руках.

— Агитируй, — холодно повторил красавец, — послушаем...

Несколько секунд, опустив голову, Сечкин молчал. Затем поднял ко всем лицо, сказал:

— В общем, так... Золотые горы не обещаю. У кого специальность — будет зарабатывать до двух тысяч. У кого нет — может подучиться, есть курсы. Жить пока в общежитии. Через два года — кто будет нормально работать — получит квартиру. С удобствами... — Он помолчал, оглядел всех... — Ну, а кто не захочет остаться — что ж: после уборки отпущу на все четыре стороны!.. Но до тех пор надо будет крепко повкалывать! Дел много, рук не хватает...

В вагоне стояла тишина. Глядя в пол, молчал и красавец. Наконец, не поднимая головы, он спросил:

— Все?

— Все,— ответил Сечкин.

— Теперь сядь.

— Куда?

Красавец смахнул с табурета мыльницу с кисточкой и стакан.

— Сюда!

Сечкин послушно подошел, опустился на табурет. Красавец встал.

— Ну что ж, директор, — произнес он, — мы понимаем, как тебе трудно. И мы тебя выручим... Положи нам по три куска в месяц — и ты будешь в порядке, и мы...

Глядя на него снизу вверх, Сечкин спокойно сказал:

— По три не дам. Столько у нас и механизаторы не получают! А среди вас, насколько я понимаю, специалистов нет...

— Почему же? — ухмыльнулся красавец. — Тебе какие нужны?

— Трактористы, — стал перечислять Сечкин, — комбайнеры, ремонтники...

— А бурильщики? — перебил красавец.

— Бурильщики? — опешил Сечкин. — Пока нет...

— Жаль... — огорчился красавец, но тут же добавил: — Хотя я не только в буру — я и в стосс, и в рамс, и в преферанс...

Все покатились от хохота. Красавец переждал смех, жестко проговорил:

— Но с тобой, обмылок, мы будем играть только в подкидного дурака: мы тебя два раза подкинем — и один раз поймаем...

И, злобно глядя на Сечкина, замолчал.

Директор встал.

— Душно у вас что-то, — сказал он, — вонища... Форточку надо открыть. — Он шагнул к глухой стене теплушки — и вдруг с огромной силой долбанул кулаком в щелястые доски. Они враз проломились приличной дырой.

Все обалдело притихли...

Сечкин поманил пальцем верзилу, сказал:

— Иди... Ты просил — я тебя, так и быть, щелкну...

Тот не пошевелился.

— А ты, — Сечкин повернулся к красавцу, — если еще раз меня оскорбишь — я тебя сразу убью! Вот этой же рукой. Пусть из меня потом что хошь делают, а тебя, запомни, — убью.

Главарь молчал.

— Все! — закончил Сечкин. — Я предупредил.

Он повернулся ко всем остальным, устало выговорил:

— А вообще — хватит баловать. Возраст уже не тот...

Он прошел к двери, отодвинул ее до отказа, сказал:

— Приедем в совхоз — сразу баня, потом столовая.

И спрыгнул на землю.

Два грузовика уносились все дальше и дальше в степь.

В кузовах сидели хмурые парни с небритыми физиономиями. Нахохлившись, они молча глядели на огромные, нескончаемые просторы полей...

Один из них выбросил на землю вещмешок, выпрыгнул из машины.

Зло плюнул всем вслед, не оборачиваясь, зашагал по дороге назад.

Это был красавец.

Вдалеке, среди полей, катил «газик».

Рядом с шофером сидел Игнатьев, сзади — Калашников и Айкенов. Все устало молчали.

Впереди показалась станица.

— Надо воды залить, — сказал шофер, — закипели...

Пробка радиатора свистела.

У первого же дома остановились. Шофер схватил ведро, побежал за водой. Все вышли размяться. Подошли к ограде, поздоровались с хозяином — и замерли.

Такой огород Игнатьев видел впервые. Вся середина его была вынута и походила на гладкое дно чаши. Зато к внутренним сторонам ограды лепились плотные высокие бугры сдутой с середки почвы.

Хозяин дома, пожилой небритый мужчина в трусах до колен и в галошах на босу ногу, стоял рядом и испытывал некое гордое чувство от того, что приезжим интересен его огород.

— Давно он у вас такой? — спросил Игнатьев.

— Корытом? Да каждую весну! — ответил хозяин и добавил: — Раньше ровнял. А как ветер начнет крутить — все по новой. Я и ровнять бросил. Хай его так стоит!..

— Растет что-нибудь?

— Да какой там! Трохи... картошка... или морковь. А вам для чего?

— Так, интересно...

Шофер, набрав в колодце воды, пошел к машине.

— Надо б сфотографировать, — сказал Калашников.

— И принесите бур. Возьмем пробу почвы.

Калашников пошел за фотоаппаратом, Айкенов — за бюксами и буром. Приготовив фотоаппарат, Калашников сказал:

— Поставить бы кого... Для масштаба...

Он перевел объектив и тронул хозяина за рукав:

— Пройдите, пожалуйста, в ваш огород и станьте вон там, возле ограды.

— Штаны надеть?

— Не надо.

— Если для газеты — в трусах не пропустят...

Хозяин занял указанное место.

— Улыбаться?

— Улыбнитесь, если хотите...

— Не, не буду!.. — решил хозяин. — Кто ж улыбается в таком огороде?! Ничего веселого...

Он сделал суровое лицо.

Калашников щелкнул затвором.

— Спасибо...

Хозяин перелез ограду обратно, сказал:

— А если для «Крокодила» — соседей тоже нащелкай. У них огороды почище моего.

Шел сев. По распаханной степи на больших расстояниях друг от друга ползали трактора, таская за собой сеялки в агрегате с гладкими катками.

Сечкин и Угрюмов объезжали поля совхоза.

— С этим полем — двадцать две тысячи гектаров, — подсчитал Угрюмов, глядя в раскрытую на коленях папку. — А должны распахать тридцать одну. Осталось девять.

— Не будем мы распахивать эти девять! — резко сказал Сечкин. — Распашем все — чем овец кормить будем?!

— Это инструкция райкома, — напомнил Угрюмов.

— Кирилл Гаврилович, — повернулся к нему Сечкин, — вы ведь не просто парторг, у вас же агрономическое образование! Объясните: зачем вообще распахивать малопригодные земли? Не лучше ли оставить пастбища? Вот распахали мы этот мелкозем, — он ткнул пальцем в проносящееся мимо поле, — а толку?! Дай бог по три центнера собрать!.. А какие здесь были травы...

— Нам не травы нужны, а зерно. Будет зерно — будет и корм скоту, — сказал Угрюмов. — Я вынужден сообщить о вашем решении в райком партии...

— А! — махнул рукой Сечкин и зло отвернулся. — Пишите куда хотите!.. — И вдруг, увидев в поле что-то неладное, приказал водителю: — Ну-ка, останови!..

В конце загонки стоял трактор. Двигатель работал, но никого не было видно. Сечкин направился к трактору. Подойдя, заглянул в кабину.

Там, позабыв про все на свете, целовались Волжанин и прицепщица Надя.

Сечкин деликатно кашлянул, отвернулся.

Ойкнув, Надя выпорхнула из кабины и сломя голову бросилась бежать в степь.

Волжанин растерянно выпучил глаза на директора.

— Работаем? — спросил Сечкин.

— Понемногу... — ответил Волжанин.

— Қак с нормой?

— Выполняем...

— Вижу, — сказал директор и посмотрел в степь.

Не останавливаясь, прицепщица продолжала бежать прочь от трактора.

Помолчав, Сечкин разом все подытожил:

— За горючее с тебя вычту! Осенью сыграем свальбу. А сейчас — догоняй!

— Да я... — начал было Волжанин.

— Бегом — марш! — решительно приказал Сечкин.

Волжанин тускло поглядел в поле и потрусил за прицепщицей.

— И чтоб норму сегодня перевыполнили! — крикнул вслед Сечкин.

Волжанин прибавил шагу и во всю прыть заскакал по пашне.

Сечкин засмеялся.

...И тут налетел ветер!

Взявшись невесть откуда, он нахально задрал юбку прицепщицы, сорвал и унес кепку Волжанина, как ватой заткнул рот Сечкину.

Вокруг потемнело от пыли. Пригибаясь, Сечкин побежал к трактору, влез в кабину.

Приникнув к стеклам, Угрюмов и шофер с тревогой смотрели на то, что вытворял ветер на засеянном поле.

Пыль клубами поднялась над дорогой. Некоторое время «газик» Игнатьева ехал вперед в пыльной мгле, но вскоре остановился.

— Переждем, — предложил Айкенов. — В степи так бывает: налетит, как шайтан, повоет, попугает — и успокоится...

— А люди? — спросил Игнатьев.

— Что? — не понял Айкенов.

— Люди — тоже успокаиваются?

— Да... — растерянно ответил Айкенов.

— И напрасно! — рассердился Игнатьев и приказал: — Замерьте силу ветра!..

Қалашников достал анемометр, выставил в окно.

— Почти двадцать метров в секунду.

— Всего лишь!! — сказал Игнатьев. — А что же будет при тридцати?!

Ветер вдруг стих так же внезапно, как и налетел.

Перед ними лежало одно из полей сечкинского совхоза. Переметенное наносами пыльного мелкозема, оно имело пепельно-серый, безжизненный вид.

Экспедиция безмолвно стояла перед этой безрадостной картиной. Молчали и Сечкин, и прицепщица Надя, и Угрюмов. Только Волжанин не то восхищенно, не то испуганно окал:

— Так закрутило — света белого не видать! Пыль! Песок! Роет по всему полю — ну как кабан!..

— Қак же остановилось? — спросил Айкенов.

— А никак! Само заглохло, — удивляясь, ответил Волжанин. — Дошло вон до той стерни — и начало затихать, затихать...

Подошли к полосе с прошлогодней стерней. Длинные языки мелкоземных наносов врезались в нее глубоко, но, видно, потеряв силу, так и не смогли перекинуться на соседнее поле — издохли...

Қалашников взял пробы почвы.

— Откуда тут стерня? — поинтересовался он.

— Старопахотные земли, — пояснил Угрюмов. — Оставлены под пар...

— Аккурат по этой полоске — граница с соседним совхозом, — продолжал удивляться Волжанин. — Это надо ж так?! Ихнему полю — хоть бы что!.. А не будь этой стерни — и у них бы все испоганило!..

— Что это? — спросил наконец Сечкин и горько посмотрел на ученых.

— Ветровая эрозия, — ответил Игнатьев.

— Что-что? — не понял Волжанин.

— Пересевать надо, вот что! — жестко ответил Игнатьев.

— А если опять задует? — тревожно спросил Сечкин.

Вечером уставшие члены научной экспедиции расположились на ночлег на берегу степного озера.

Сидя у затухающего костра, Игнатьев убежденно говорил коллегам:

— Целине нужны принципиально новые почвообрабатывающие орудия, созданные по образцу безотвального плуга Мальцева!

— Старых-то не хватает! — всплеснул руками Калашников, — все средства уходят на строительство, на благоустройство, а тут — новые колоссальные затраты, да еще не объяснишь — на кой черт?! Урожай в этом году намечается отменный! Кто же станет слушать?..

— Станут, если будут бесспорные доказательства! — возразил Айкенов. — Пока все заслонила одна забота: поднять, распахать, засеять! Это — забота хозяйственников! С них спросят хлеб. А здоровье земли — с нас...

— Вот что! — решительно сказал Игнатьев. — Работы по ветровой эрозии включаем в тематический план первым пунктом! Опыты начинаем сразу по возвращении, безотлагательно!

Поздним вечером Сечкин вернулся домой. На ступеньках вагона смутно вырисовывалась в темноте женская фигура.

Сечкин тихо спросил:

— Кто здесь?..

Фигура поднялась навстречу, замерла.

— Сань, ты? — еле выговорил Сечкин.

— Это я... — робко ответили из темноты. — Надя...

К директору подошла прицепщица. Сечкин хмуро спросил:

— Ты чего здесь?

Девушка ответила виновато:

— Я уже целый час вас жду.

— Зачем? — строго спросил директор.

— Я это... Ну, в общем... Ну, я не знаю...— проговорила прицепщица и вдруг громко всхлипнула.

— Да ты что? — испугался Сечкин. — Чего ты?

Он слегка приподнял ее голову.

Девушка отвернула от него лицо, ответила:

— Стыд-то какой, Степан Алексеевич!

— Да про что ты?!

— Ну, сегодня... в тракторе... А только он меня любит! Ведь вправду любит, Степан Алексеевич! И я его...

— Дуреха! — облегченно улыбнулся Сечкин. — Что ж ты тогда ревешь? Ведь с этого счастье твое началось!.. — Он отер девушке слезы ее же косынкой. — И при чем тут трактор? Да хоть на Марсе! Лишь бы все по любви было.

Успокаиваясь, прицепщица закивала, вытерла лицо.

— Ну, вот и молодец! — сказал Сечкин. — Иди домой. — И чуть подтолкнул ее: — Иди, иди.

Она послушно шагнула в темноту, потом остановилась, спросила:

— А у вас, Степан Алексеевич... жена пишет?

— Ну вот! — сказал директор. — Я тебя утешаю, а ты меня расстраиваешь. — И повторил: — Иди, иди.

Надя кивнула в ответ и растворилась в темноте.

Сечкин соскреб с сапог налипшую грязь и вошел в дом.

Зажег свет, устало опустился на лавку. Упершись в колени локтями, долго не двигался. Лицо его сразу как-то обмякло, отяжелело. Возле углов рта обнаружились две глубокие складки.

Наконец тяжело поднялся. Остановившись посреди вагона, к чему-то прислушался... В вагоне было пусто и тихо...

Степан подошел к самодельному настенному шкафчику, отворил створки.

На одной полке лежал хлеб, на другой — кусок сала. В углу, одна на другой, стояли три банки рыбных консервов.

Равнодушно поглядев на все это, Сечкин закрыл свой «буфет», не раздеваясь, плюхнулся на койку и, заложив руки за голову, уставился в потолок.

Полежав так, он потихоньку стал насвистывать, а потом и напевать вполголоса знакомую уже нам «секретную» песенку:

Там, за седьмой горою.
Там, за небесным скло-о-ном.
Не зна-аю, наяву или во сне-е-е.
Живет моя принцесса,
Строга и непрекло-о-онна,
И каждый день, и каждый день
Вздыхает обо мне-е-е...

Кто-то громко, нараспев произнес:

— И обо мне тоже...

Сечкин вздрогнул, приподнялся.

В дверях стоял хмельной Коперник. Весь он был живописно расхристан — галстук приспущен, шляпа набекрень, плащ нараспашку

Степан сел на раскладушке, хмуро показал головой, спросил:

— Опять?

Илья мотнул головой.

— С чего это ты?

Коперник покачнулся, поднял палец, помахал им:

— Сек-рет!

И вдруг пропел:

Вы руку жали мне.
Умчался без возврата
Тот дивный миг...
Его забыли вы!

Швырнув шляпу в угол, он предложил Сечкину:

— Ну что, принц, сразимся?..

Степан молчал.

— Презирает... — вздохнул Коперник. — А напра-а-асно! Ты знаешь, кто я?

Сечкин мрачно отозвался:

— Пьяница.

Коперник сокрушенно сморщился.

— А вот некоторые считают — он полез за пазуху, извлек какое-то письмо, — что я...! — Илья сосредоточился на строчках, провозгласил: — светлое пятно!!

Степан ухмыльнулся.

— Да! Пятно! — повторил Коперник. — Солнечный зайчик, понял?! — И вдруг, пританцовывая по комнате, стал напевать: — Светлое пятно! Я — светлое пятно! Светленький солнечный зайчик!

Внезапно он замолчал, сник, тяжко вздохнув, спросил:

— Счет у нас какой?

— Семнадцать — три, — ответил Сечкин.

— Семнадцать — четыре!

— Нет, три!

— А я говорю — четыре! В прошлый раз ты «за фук» взял! Так только дети играют!

— А ты и есть младенец, — сказал Сечкин. — Только очень длинный. — Он вытащил из-под раскладушки шашки, ехидно поинтересовался: — Расставить сможешь?

Коперник взял доску и открыл ее створками вниз. Шашки покатились по полу. Некоторое время он туповато смотрел на них, потом, кряхтя, охая, принялся подбирать.

Наблюдая за ним, Степан спросил:

— Письмо-то от кого?

— А? — С пригоршней шашек Илья выпрямился на коленях. — От нее...

— От жены?

— Угу. — Коперник начал расставлять на доске шашки. — Сейчас! — пообещал он Сечкину. — Под ореховое дерево тебя разделаю!

И вдруг, уставившись на доску, растерянно проговорил:

— Что мне теперь делать-то?

— То есть?

Коперник пояснил:

— После семи лет я, оказывается, остался для нее — этим...

— Пятном! — подсказал Сечкин.

— Да! — подтвердил Коперник. — Как это понимать?

Степан подумал, посоветовал:

— А так: заворачивай ее в свою плащ-палатку — и тащи!

— Куда? — Коперник криво усмехнулся. — Сюда? Да она же за это время кандидатом наук стала!

Сечкин удивился:

— Так вроде же артисткой была?

— Балда! Это вторая! А написала первая!..

Илья принялся искать остальные шашки.

— А разошлись-то, — спросил Сечкин, — почему?

Из-под лавки Коперник откликнулся:

— Война за независимость и суверенитет! Кто кого! — Он выполз обратно с шашкой. — Еще одна! — И добавил: — А проиграли оба.

Коперник сел на пол, уронил на грудь голову. Наконец поднял глаза, тихо проговорил:

— Плохо мне без нее, понимаешь? Я ведь и женился-то во второй раз со злости, чтобы ей доказать.

Степан молчал.

Илья показал ему под раскладушку:

— Во! Нашел! В сапоге!

Сечкин вытряхнул из сапога шашку, поставил на доску. Коперник подсел, предупредил:

— Только без «фуков»!

Глядя на расставленные шашки, некоторое время они сидели молча. Первым нарушил молчание Сечкин:

— А может, ты к ней? Вон, тебе уже второй вызов из министерства пришел.

— А ты? — спросил Коперник. — Тебя я на кого оставлю?

— За меня не боись, — отозвался Сечкин, — не пропаду. Ходи!

Коперник поднял тяжелую голову, подпер ее кулаком, с тоской выговорил:

— А куда ходить-то?!

Друг не ответил.

Перед ними стояла доска с расставленными шашками, но никто так и не сделал ни одного хода.

Работа над теоретическими основами борьбы с ветровой эрозией подходила к концу.

Игнатьев сидел над диаграммами. Айкенов и Калашников заканчивали серию опытов по определению пороговых скоростей при эрозировании легких и средних почв.

Игнатьев встал из-за стола, окинул взглядом разложенные на столах, стульях и на полу тесной лаборатории громоздкие простыни таблиц, сводок, картограмм и сказал:

— Здесь все, что мы знаем об эрозии. Давайте ваши выводы.

— Вывод один! — сказал Калашников. — Почвы нашей засушливой степной зоны, лишенные естественного травяного покрова, не способны защитить себя от эрозии!

— Земле нужен чапан, — сказал Айкенов.

— То есть? — живо повернулся к нему Игнатьев.

— Вы знаете, — поинтересовался Айкенов, — почему раньше старые казахи и зимой и летом ходили в ватном чапане?

— Потому что зимой этот чапан спасал от холода, весной — от ветров, летом — от перегрева! — догадался Игнатьев.

— Да! И земле нужен такой же чапан, — закончил свою мысль Айкенов.

— Стерня? — спросил Калашников.

— Да, стерня! — разом воскликнули Игнатьев и Айкенов. — Совершенно верно!

— Стерня? — с иронией переспросил Калашников. — И «тю-тю» классическая система земледелия? Да вы просто идеалисты! Академики взвоют! А новая техника, опыты, миллионы рублей, Госплан?! Это же значит — трубить целине отбой!

— Не отбой, а тревогу! — возразил Игнатьев. — Бить в набат! Целину поднимали не для того, чтобы через десятилетие погубить ее!

— Мы — в набат, а нас — по голове, — усмехнулся Калашников.

Игнатьев внимательно посмотрел на него, задумался. Его сотрудники молчали.

Хлеб стоял высокой стеной. Когда набегал ветерок, степь становилась похожей на волнующееся море.

И еще — на переполненную чашу, готовую вот-вот перелиться через край.

Август — сентябрь 1976 года

И хлынул хлебный дождь.

Зерно заструилось, полетело, потекло — из комбайнов, по лентам транспортеров, по воздуху.

Загромоздилось, засыпалось — в грузовики, на тока, в бункеры, в элеваторы.

Люди — мужчины, женщины, старики, дети, уставшие, ожесточенные, потные, неистовые — все принялись безостановочно сгибаться под тяжестью полных лопат пшеницы, борясь с этой хлебной лавиной, как со стихией.

Утром.

Днем.

Вечером.

Ночью.

Зерно привозили, сваливали, сортировали, просушивали. Гора зерна все росла и росла.

Сечкин — всклокоченный, опухший от недосыпания — с ревом носился на мотоцикле туда-сюда, поспевая всюду, точно вездесущий Фигаро.

В поле вместе с Толиком ползал под остановившимся комбайном.

В конторе крутил ручку телефона, дул в него, кричал:

— Фу, фу!.. Алло, товарищ Ерошин!.. Какую там сводку?! Технику!.. Хоть какую!.. Алло!.. Одни лопаты!.. И людей! Людей!!!

На току он показывал пионерам, как лопатами кидать зерно...

Споря с Коперником, в ремонтной мастерской что-то вычерчивал угрюмому механику, перед которым недавно стоял на коленях, — тот, видно, так и не уехал.

Помогал молодому солдату прицепить к трактору огромную самодельную лопату.

Подбадривал молодежь.

Опять ругался с Угрюмовым.

И снова мчался куда-то на своем грозном мотоцикле.

Когда начал накрапывать дождик, была уже ночь. Но было светло от фар: по дорогам шли машины и трактора с прицепами, доверху груженные хлебом.

Ерошин подъехал к месту автомобильной аварии. Столкнулись два грузовика с хлебом. Автоинспектор Василий Ерошин составлял протокол.

— Какая причина? — спросил Ерошин.

— Уснул за рулем, — ответил хмурый, усталый Василий. И возмутился: — Нельзя так, Володька, нельзя! Шоферы по двадцать часов за рулем! Нельзя.

— Да иди ты! — зло отмахнулся Ерошин-старший.

Глубокой ночью он вошел в кабинет Кемелова.

У стола, ссутулившись, сидел Мураталиев. Даже не пожав руки Кемелову, еще в дверях, Ерошин спросил у Мураталиева:

— Ну, что ж ты сидишь?.. Где же машины?!

Мураталиев только глянул на него исподлобья, а Кемелов сказал:

— Машин не будет.

— Как не будет?! — вскричал Ерошин. Ведь у нас же полный завал!.. «Союзтранс» обещал двести машин — где они?! Одни слова! Военные обещали...

— Машин не будет, — повторил Кемелов.

Ерошин сел, уставившись в одну точку.

— Людям стыдно в глаза смотреть. Ведь часть урожая мы уже погубили! «Не учли, не предусмотрели». А должны были и учесть и предусмотреть!

— Все не так уж плохо, — сказал Мураталиев. — Ничего, в общем, не загубили. Часть испорченного зерна пустим на корм скоту — скот кормить тоже надо! Самую худшую часть отправим на спиртзаводы, из него получится хорошая водка — а она тоже нужна...

— Я здесь не за тем, чтобы снабжать спиртзаводы! — сказал Ерошин.

— Я, в общем-то, тоже, — признался Мураталиев.

— Машин не будет, — еще раз повторил Кемелов. — Давайте думать, что можно сделать собственными силами.

Сечкин на мотоцикле примчался на элеватор. Здесь сгрудилось более сотни машин, переполненных зерном. Со всего района.

Мелкий дождик не прекращался.

Сечкин отыскал свои грузовики, спросил:

— Чего стоим?

— Шабаш! — ответил Волжанин. — Не принимают!

У ворот небольшого деревянного элеватора толпились шоферы, стояла страшная ругань. А что делать?

Волжанин указал директору на один из автомобилей чужого совхоза:

— Соседи вон нашли выход.

Открыв борт, водитель сваливал зерно прямо на землю у стены склада.

Сечкин подбежал к нему, схватил за шиворот, крикнул:

— Ты что?! Ошалел?!

Шофер сильно оттолкнул его на гору зерна, заорал:

— А я?! Мне не жалко?! А куда?! Приказ: с

зерном не возвращаться! Так путь хоть здесь! Подберут! — И яростно стал сбрасывать оставшуюся в кузове пшеницу.

Директор еле выбрался из зерна.

Еще несколько водителей из совхоза «Семеновский» тоже скидывали хлеб под стены зернохранилища.

Сечкин побежал к воротам элеватора.

Растолкав орущих водителей, он вцепился в того человека, вокруг которого столпились все эти злые, промокшие, невыспавшиеся люди.

— В чем дело?! — процедил яростно Сечкин. — Почему не принимаешь хлеб?!

Тот хрипло проорал в ответ, очевидно, уже в сотый раз:

— Хлеб сырой! Ежедневно до 10 тысяч центнеров! Сушим круглосуточно! Печь не выдержала, колосники сгорели! Теперь надо ждать, пока остынет, ставить новые. Да пока...

— Сколько?! — перебил Сечкин.

— Что?

— Сколько ждать?!

— Суток двое.

— Мать честная, — оторопел Сечкин. Оглядев растерянно затихшую толпу, он бросился к сушильно-очистительной башне.

Внутри она была похожа на отсек ада: в алых отсветах остывающей печи копошился одинокий черт — вернее, чертенок, — что-то делая со своими ногами...

— Сидишь?! — подскочил к нему Сечкин. — Портянки сушишь?! А хлеб-то мокнет! Пропадает хлеб-то! А тебе наплевать?!

Паренек закончил возню с ногами — он обмотал их брезентом, встал, уставился невидящими глазами на Сечкина и, не слыша его слов, стал напяливать на себя второй ватник. Потом — комбинезон.

Сечкин замолк, открыл рот. Похоже было, что парень не в себе. Пьян, что ли?

— Ну-ка, — протянул он Сечкину полное ведро воды. — Облей.

И неуклюже повернулся к нему задом.

— Э, парень, ты чего?.. От жары, что ли, очумел?

Тот обернулся, сказал тихо, но так, что Сечкину стало жутко:

— Лей, говорю...

Не говоря больше ни слова, Сечкин окатил его водой. На дальнейшее Сечкин смотрел в оцепенении, как загипнотизированный.

Паренек, тяжело переваливаясь на негнущихся толстых ногах, подошел к топке — и влез в ее раскаленный зев.

Очнувшись, Степан охнул, рванулся к печи — но тут же отпрянул от нестерпимого жара.

Паренек вылез из печи, неся перед собой раскаленный колосник. Рукава его дымились.

Сечкин хотел было уволочь его на двор, под дождь, на свежий мокрый воздух, но остановился под взглядом широко раскрытых, осатанелых глаз.

Жестом паренек показал на приготовленные им заранее полные ведра.

Сечкин схватил ведро, опрокинул на парнишку — и тот снова улез в топку, унося с собой новый колосник...

Шли по полю комбайны с включенными фарами.

Светились окна вагончиков. Ерошин подъехал к столовой на полевом стане.

Тетя Вера пыталась разбудить шофера, который уснул, не обращая внимания на моросящий дождь, прямо за столом. Это был Толик. Тетя Вера лила даже воду за воротник его куртки, но и это не действовало.

— Где его сменщик? — спросил Ерошин.

— Нет у него смены! — Тетя Вера едва не плакала. — Просил разбудить, ехать надо, а я ничего не могу с ним сделать!

— Пусть поспит, — сказал Ерошин, — хотя бы час. Я съезжу. Где ключи?

Из куртки Толика тетя Вера вытряхнула ключи. Ерошин пошел к самосвалу.

Выехав на дорогу, он увеличил скорость и скоро догнал колонну автомашин. Пристроился в хвост.

Мерно гудел двигатель, и Ерошин начал засыпать. Он отчаянно тряхнул головой, но еще через мгновение почувствовал толчок — и резко затормозил.

Все-таки он ткнул в задний борт идущий впереди грузовик!

Из кабины выскочил верзила.

— Ты что ж, так твою в бога?! — начал он.

— Извини, заснул... — оправдываясь, сказал Ерошин.

Шофер молча посмотрел на Ерошина, потом залез в карман куртки и достал бутылку с какой-то черной жидкостью.

— Хлебни, — протянул он бутылку.

— Что это? — спросил Ерошин.

— Не бойся, не спиртное, — сказал шофер.

Ерошин хлебнул и сморщился.

— Чефирь, — объяснил верзила. — На этот бутылец — две пачки чая. Помогает, спать не хочется. Правда, сердце чуть не выскакивает.

— Ну, это тоже не дело, — сказал Ерошин и еще раз приложился к бутылке.

— А! — махнул рукой шофер. — Выдержим. Зато хлеб какой! За такой хлеб ничего не жалко. Поехали!

И вскоре толпа возбужденных водителей, во главе с приехавшим Ерошиным, подходила к башне. Волжанин и верзила спорили: каждый доказывал Ерошину преимущества своего плана скорейшего ремонта сушильной печи.

Дверь башни широко распахнулась, на пороге появился Сечкин с каким-то чучелом на руках. Все окружили его.

Сечкин сказал:

— Починил... Вот он...

Быстро были размотаны обгорелые тряпки с ног чучела, сдернуты комбинезон, ватники — один, другой, под ними оказался и третий — и все увидели шупленького вихрастого парнишку.

— Как звать-то тебя, герой? — склонился над ним Ерошин.

— Гриша... — прошептал паренек спекшимися губами. — Павликов...

Все облегченно расхохотались.

Поздним вечером Сечкин с великим трудом поднялся по трем ступенькам своего вагона, толкнул дверь и, не раздеваясь, осел на лавке. Вытянул гудящие ноги, устало прикрыл веки. И вдруг услышал:

Там, за седьмой горою,
Там, за небесной тучей,
Не знаю, наяву или во сне...

Сечкин помотал головой, потом открыл глаза и замер. Он испугался, что ему это пригрезилось.

Но все было взаправду — из-за перегородки вышла его жена.

... Живет мой принц прекрасный,—

пела она, —

Немного невезучий,
И каждый день, и каждый день
Вздыхает обо мне!..

Сечкин не двигался с места — не было сил...

А потом была свадьба в совхозе «Бескрайний»...

Во главе стола сидели Волжанин и прицепщица Надя. Рядом с ними — Сатаева, Ерошин и Сечкин с женой.

Народу было много, еды тоже. Селедка, лук, картошка, свой хлеб и три огромных блюда бешбармака.

Играл патефон.

Разлили шампанское.

Коперник, чуть пригубив вина, отставил бокал. Тетя Вера приобняла его за плечи, спросила:

— Когда же мы тебя женим, Илюша?

— На ком? — улыбнулся Коперник. — Я только на вас жениться согласен!

— Куда уж мне! — отмахнулась она. — Кочерге старой!

— Ну, не скажите! — выкрикнул через стол молодой солдат. — Вон! — он показал на юркого, но хромого секретаря Сечкина. — Я же вижу, как он вам проходу не дает!

— А чего! — задорно откликнулся секретарь. — Я такой! Я своего завсегда добиваюсь!

— Ты у меня не добьешься, а дождешься! — без злости отозвалась тетя Вера.

Все засмеялись.

— Вот... — окая, делился с Носовым Волжанин. — Приехал малость подработать, а оно вишь, как обернулось.

Его лицо расплылось в улыбке.

— Сюжетный поворот! — пояснил Носов. И пообещал: — Я его в пьесе использую. Про

тебя и твою супругу у меня начало уже есть.

С бокалом поднялся Сечкин, сказал:

— Свадьба у нас комсомольская, и поэтому право первого тоста — за секретарем районной комсомольской организации.

Қамшат встала и сказала:

— Я лучше спою!

Мирас попросил у отца домбру, ее быстро передали Қамшат. Поощряемая возгласами казахов, она пропела прекрасную казахскую величальную молодым.

Все закричали «горько».

Жених с невестой поцеловались.

Все выпили, принялись закусывать, загомонили.

Ерошин смотрел на Сатаеву так, словно впервые увидел.

Почти так же смотрел на свою жену Сечкин.

Было уже совсем темно, когда для гостей свадьбы стали крутить недавно выпущенный фильм «Первый эшелон».

Воспользовавшись этим, Ерошин и Сатаева направились к машине — пора было ехать домой, в райцентр.

Сечкин с женой пошли за ними, уговаривая остаться.

— Извини, Владимир Петрович, но придется вам заночевать, — говорил Сечкин, сокрушенно разводя руками. — Ни одного трезвого водителя не нашел, а самому тебе за руль — ну никак нельзя...

— Ничего! — воскликнула Қамшат. — Я не пила, я поведу! — и бросилась к «газику».

Ерошин поспешил за ней, загородил дверцу машины:

— Это еще что за глупости!

— Не глупости, — сказала Қамшат. — Я уже вторую неделю езжу! Честное слово, хорошо езжу, только на месте еще плохо разворачиваюсь. Вчера двести километров сделала! Вы же сами говорили, что это стыдно, когда один возит другого.

— Это к женщинам не относится, — слабо возразил Ерошин.

— А я не просто женщина, я секретарь райкома, — Сатаева решительно отодвинула его от машины, села за руль и хлопнула дверцей.

Ерошин растерянно оглянулся на улыбающегося Сечкина, протянул ему руку:

— Ну, тогда пока.

— Всего.

Жене Сечкина Ерошин сказал:

— Очень рад был с вами познакомиться!

— Я тоже, — сказала Қамшат. — Еще раз спасибо за приглашение, Степан Алексеевич!

— Теперь ждем приглашения на вашу свадьбу! — сказал Сечкин.

— Непременно, — смутившись, сказала Сатаева.

Ерошин сел в машину, и они покатили в сторону рассвета.

Некоторое время Ерошин сидел напряженно, то и дело пытаясь схватиться за руль, но вскоре успокоился — Сатаева вела машину вполне прилично. Он закурил и, спокойно глядя на бегущую под колеса дорогу, сказал вдруг бодро:

— А ведь совсем неплохо уже живем!

— Владимир Петрович, а почему же вы жену до сих пор не вызываете? — спросила Сатаева. — У всех уже приехали.

— А я не женат, — сказал Ерошин. — Ты что, не знала этого?

— Знала, — призналась Қамшат. — Но, наверное, у вас кто-то есть: невеста или любимая девушка?

— Есть, — сказал Ерошин. — Даже обещал, как только устроюсь, забрать. А сейчас думаю — напрасно обещал: уехал — и забыл сразу, — тихо бормотал он. — Пожалуй, никакая это и не любовь была.

— Это вы кому говорите? — спросила Қамшат, улыбнувшись.

— Себе я это говорю! — сказал Ерошин, устроился поудобнее и задремал.

Қамшат смотрела на дорогу и улыбалась, поглядывая иногда на Ерошина.

Из-за края степи выглянуло солнце.

Утром Ерошин вошел в свой кабинет. Следом за ним вошел Мураталиев.

— Вот что, — с ходу начал Ерошин. — Меня забирают в обком. Я тут прикинул... В общем, буду рекомендовать тебя на первого секретаря райкома, вместо себя. Как смотришь на это? В обкоме согласны.

Мураталиев молчал.

— Чего молчишь?

— Думаю... — сказал Мураталиев.

Некоторое время они посидели молча. Наконец Мураталиев сказал:

— Правильное решение. Моя кандидатура подойдет.

И тут Ерошин не выдержал и расхохотался. Вытирая слезы, проговорил:

— Ну, даешь... Нет, Алихан, от скромности ты не заболеешь!

— Почему от скромности? — обиделся Мураталиев. — Я как коммунист подхожу, самокритично. Подумал, прикинул — я всех людей в районе знаю: другие молоды, без опыта, стариков на Целине пока не имеем... Нет, все-таки я самая подходящая кандидатура, — уверенно подытожил он.

По степи гулял прохладный сентябрьский ветерок.

1 сентября 1956 года

В «Бескрайнем» открывали школу... На это торжественное событие собралось все население совхоза и ближайшего аула.

Наспех сколоченный Носовым самодеятельный оркестр играл что-то, отдаленно напоминающее «Школьный вальс».

Степан Сечкин вручил ножницы завотделом культуры райисполкома, тот перерезал ленточку, — и учительница Александра Ивановна Сечкина вошла в школу вслед за шестью своими разновозрастными учениками. Дверь захлопнулась, прозвенел первый звонок.

Сечкин и Коперник шли вдоль хилой лесопосадки к железнодорожной станции.

Сечкин шагал энергично, главный инженер уныло переставлял ноги, но при этом не отставал от директора ни на метр.

Сечкин наставлял:

— Значит, так! Первое: водки не пей!

Глядя под ноги, Коперник кивнул.

— А то турнут! — предупредил Сечкин. — Только человеком стал — и опять турнут!..

— Балда ты... — тихо отозвался Коперник. — Человеком я, между прочим, всегда был...

— Для кого? — спросил Сечкин. И сам ответил: — Для меня только!

Коперник промолчал.

— Второе, — продолжил Сечкин. — Жене уступай! — И уточнил: — По мелочам... Ясно?

— Зачем?

— Тогда она за тобой куда хочешь пойдет!.. Третье...

— Может, хватит?

— Не, не хватит! — не согласился Сечкин. — Третье: пиши! Без тебя мне плохо будет, Илюша...

Некоторое время они шли молча.

— А может, не ехать?! — вдруг остановился Коперник. — Плевал я на этот приказ министерства!..

— А я — нет! — перебил его Сечкин. — Ты себя доказать должен! Теперь — там! Понял?

Грустно глядя на Сечкина, Илья молчал. Потом вдруг сорвал с его головы пропыленную кепку, сунул в карман.

— Э-э... — растерянно выговорил Сечкин. — Ты чего это?..

Коперник широко улыбнулся, пояснил:

— На память... Я ее в Москве в своем кабинете на стенку повешу, вместо твоего портрета!..

Сечкин улыбнулся, показал головой.

— Во-во! Скоро до министра дойдешь, а мозги все на один бекрень!.. Отдай!

— Не отдам.

Сечкин растроганно махнул рукой, отвернулся, пошагал дальше.

Коперник грустно посмотрел ему в спину, вздохнул — и пошел следом.

В конференц-зале обкома партии шло расширенное заседание бюро обкома.

В центре стола президиума сидели первый

секретарь ЦК КП республики Веденин и первый секретарь обкома Кемелов.

Заканчивал свое сообщение Коровин:

—...Мы можем это расценивать как победу Целины! В миллиарде пудов, который дала стране Целина, есть весомый вклад и вашей области, ваш вклад, товарищи!

Члены бюро зааплодировали, улыбающийся Коровин сел.

— Пожалуйста, высказывайтесь, товарищи, — сказал Кемелов.

— Разрешите мне? — спросил Ерошин.

— Завсельхозотделом обкома товарищ Ерошин! — Кемелов наклонился к Веденину. — Недавно взяли из района... Лучший район в области!

Веденин записал фамилию Ерошина в блокнот.

— Прошу прощения, — сказал Ерошин. — Но я не в таком радужном настроении... И вот почему. Сейчас мы уже можем говорить с полной откровенностью, что часть собранного урожая погублена! Погублен труд тысяч людей!.. В области не хватает зернохранилищ, элеваторов. Катастрофическое положение с автотранспортом! Мы не в состоянии вывезти собранный урожай!.. Не хватает людей... Первый подъем энтузиазма прошел. Уже понесли маловеры по стране молву: дескать, зря осваивали Целину, только деньги и силы на ветер пустили... С Целины начинают уезжать, а говоря грубо — бежать...

Он помолчал и закончил:

— Или мы немедленно сделаем выводы из допущенных ошибок и просчетов, или... Или — завалим Целину!..

Ерошин сел.

Члены бюро молчали.

— Мне было несколько странно слушать выступление товарища... ммм... Ерошина, — сказал Коровин. — Мы все знаем о трудностях, которые существуют, но не надо же заниматься и очернительством! Товарищ Ерошин судит с позиции руководителя районного масштаба — у него были свои сложности, но в общем положение...

— Далеко не блестящее, — спокойно вставил Веденин. — Товарищ Ерошин, по-моему, прав. Извините, — Веденин повернулся к Коровину, — продолжайте, пожалуйста...

— Да, собственно... — Коровин вдруг замялся. — Если вопрос стоит так, то его стоит обсудить...

— Для этого мы и собрались! — Веденин открыл папку. — В ЦК республики также расценивают этот миллиардный урожай как победу Целины. Не будь этого миллиарда — и в наступающем году мы были бы отброшены к худшим временам, которые приходилось переживать нашему народу... Украина дала хлеба меньше, чем планировалось, в Поволжье и в ряде других районов страны засуха... Если хотите знать, казахстанский миллиард — это спасение! Но хлеба все равно нам не хватит. Вчера правительство приняло решение о закупке 80 миллионов пудов хлеба в Канаде. Таково положение в общем... На днях мы собираем пленум, и я бы хотел услышать конкретные предложения. Положение, я повторяю, весьма сложное...

— Позвольте мне? — спросил снова Игнатьев. Он сидел рядом с Айкеновым и Калашниковым.

— Пожалуйста, Сергей Васильевич, — кивнул ему Кемелов.

— Я хотел бы вкратце изложить наиболее важные выводы, к которым пришел наш институт в результате двух лет исследований...

— Слушаем вас, товарищ Игнатьев, — заинтересованно повернулся к нему Веденин.

— Вывод первый, принципиально важный, — начал Игнатьев. — Целине угрожает ветровая эрозия! Поэтому необходимо как можно скорее отказаться от привычной, классической формы земледелия — от вспашки полей так называемым отвальным плугом.

— Снять, что ли, отвалы с плугов, как у Мальцева? — спросил Игнатьева приехавший из Москвы специально на торжества академик Касьянов.

— Нет, — ответил Игнатьев. — Привычный плуг должен быть заменен новыми почвообрабатывающими орудиями, которые будут рыхлить землю и подрезать корни сорняков под верхним слоем почвы, — говоря, Игнатьев помогал себе руками, показывая, как должен

резать под землей корни плуг, — оставляя на поверхности максимальное количество *стерни*.

На этих словах Касьянов всем корпусом, как танк, развернулся и, демонстративно покачивая головой, воззрился на Игнатьева удивленными, по-детски голубыми глазами.

— Я понимаю, — упрямо продолжал Игнатьев, — это повлечет за собой большие затраты. Но они несравнимы с тем ущербом, какой может причинить Целине надвигающаяся ветровая эрозия!

— А может и не причинить? — вставил Коровин.

— Она уже заявила о себе: в Павлодарской области, например, выведено из строя более десяти процентов пашни!..

Веденин вопросительно взглянул на Кемелова, тот утвердительно и горестно кивнул головой.

— Институт в целом закончил разработку основных положений новой почвозащитной системы земледелия, — заканчивал Игнатьев. — Остается доработать ряд вопросов, уточнить детали, тщательно изучить опыт стран, уже применяющих безотвальный способ обработки, в частности, опыт Канады...

— Не понимаю!.. — взорвался наконец Касьянов. — Не понимаю, чему я должен учиться у Канады? Россия кормила хлебом Европу, когда Канада не существовала вообще как государство! — Исидор Степанович буквально кипел негодованием. — Хлеборобами были наши отцы, деды, прадеды. Любовь, уважение и понимание земли у меня вот здесь, в крови! Я родился в меже! А теперь заграничные дяди в велюровых шляпах будут учить меня растить хлеб!!! — Он весь покраснел и даже закашлялся. — Да они перебивались бы с сухарей на квас, когда бы не наша земледельческая наука! Измаильский, Докучаев, Костылев, Вильямс — где вы найдете столь же блистательное созвездие имен?! А разве не украинские хлеборобы завезли в Канаду озимые и ваш пресловутый безотвал?! Нет! Пусть за наукой ездят к нам — они!..

— А за хлебом к ним — мы? — едко спросил Игнатьев.

Касьянов захлебнулся, обвел всех возмущенным взглядом и замолчал.

Повисла напряженная тишина.

И тогда раздался спокойный, ровный голос Веденина:

— Ну что ж, соображения высказаны серьезные... Однако поднятые проблемы ни в области, ни в республике решить мы не в состоянии. Надеюсь, все выступавшие здесь это понимают...

И Веденин замолчал.

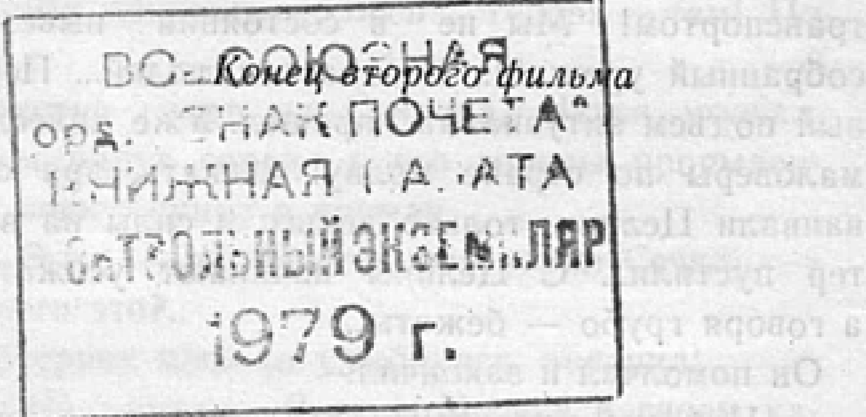
Коровин, посчитав, что Веденин закончил выступление, встал. Но Веденин, не обратив на это внимания, повернулся к Игнатьеву:

— Сергей Васильевич, начинайте готовить подробное обоснование. Будем выходить на Госплан Союза и Совет Министров. О всех случаях ветровой эрозии немедленно информировать ЦК республики... — Веденин обвел всех взглядом: — За объективную информацию отвечает товарищ Кемелов. — И добавил: — А также лично товарищ Ерошин.

Ерошин, по военной привычке, встал, прямой и строгий, и четко кивнул — мол, есть!..

Веденин захлопнул блокнот.

Конец второго фильма

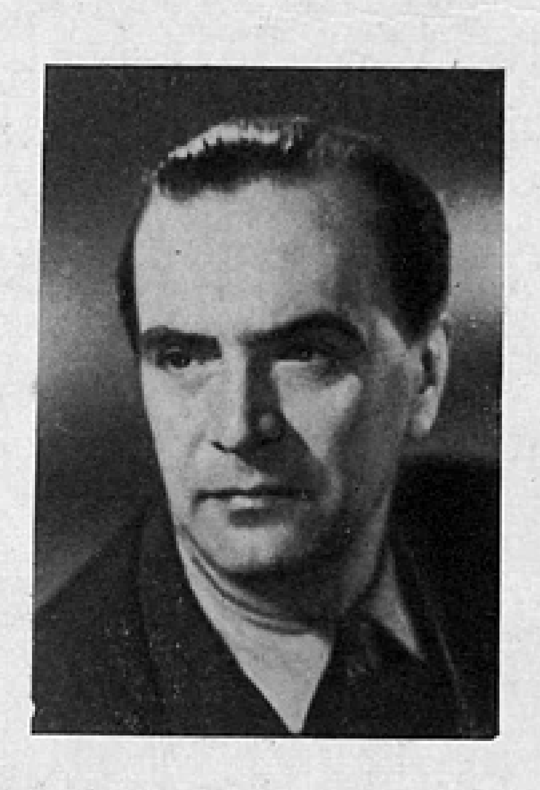


ПОЗДРАВЛЯЕМ!

с 70-летием

Верещагина Игоря Николаевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, поставившего научно-популярные и документальные фильмы «Нефтяники», «Казахстан», «Певец весны народов», «Молодые таланты», «Город на Иртыше», «Горькая цена прозрения» и многие другие.

с 70-летием



Луковского Игоря Владимировича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР и Государственной премии Таджикской ССР, автора сценариев «Триумфатор», «День в сентябре», «Зигмунд Колосовский», «Адмирал Нахимов», «Костер бессмертия», «Крутые ступени», «Киевлянка» (2 серии), «Наследники», «Решающий шаг», «Измена» (при участии Д. Икрами), «Генерал Рахимов» (при участии К. Яшена) и других.

с 50-летием

Калатозишвили Георгия Михайловича, кинооператора и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, снявшего фильмы «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Белый караван», «Я вижу солнце» и другие и поставившего фильмы «Смерть филателиста», «Я — следователь», «Кавказский пленник», «Кавказская повесть» и другие.

с 50-летием

Лаврова Германа Николаевича, кинооператора и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снявшего фильмы «Десять шагов к востоку», «Убить человека», «9 дней одного года», «Большая руда», «Июльский дождь», «Каратель», «Карусель» и другие, и поставившего (совместно со Ст. Любшиным) фильм «Позови меня в даль светлую».

Валентина Талызина
Олег Табаков
Александр Калягин
Евгений Киндинов

Фото В. Плотникова